

Ernesto Beretta García

Imágenes para todos

La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX.

Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851)

CSIC
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA URUGUAY
bibliotecaplural

Imágenes para todos

La producción litográfica, la difusión de la estampa
y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo xix.
Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental
al fin de la Guerra Grande (1829-1851)

Ernesto Beretta García

Imágenes para todos

La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo xix. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851)



La publicación de este libro fue realizada con el apoyo
de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados
por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC,
integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi,
Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada
de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1299-8

Contenido

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

> La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de la grandes manifestaciones de la creatividad humana.
>
> Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian
Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

En forma póstuma para Enrique Mrak,
en su recuerdo y por una preciosa amistad
de catorce años.

Introducción

A fines del siglo xviii fue dada a conocer en Europa una nueva técnica de estampación, denominada, «polyautographia», «impresión química» o «litografía», a partir del material básico empleado, la piedra caliza. Este procedimiento planográfico se sumó a otras técnicas de reproducción seriada de imágenes ya existentes, todas ellas anteriores a la irrupción de la fotografía, como el grabado en planchas metálicas (calcografía) o en madera (xilografía).

El surgimiento y difusión de la litografía se produjo durante la primera industrialización, y con la progresiva complejidad de la vida urbana en las sociedades europeas de producción masiva y de mercado, y la multiplicación de ofertas de todo género encontró campos de aplicación diversos. Fue utilizada para la publicidad comercial y para la presentación de espectáculos públicos, en la propaganda política, en la realización de retratos de personalidades, en la impresión de láminas para álbumes pintorescos y en las recreaciones románticas de paisajes exóticos descriptos en los libros de viajes, para las estampas en los libros de la historia sagrada y profana, para ilustrar acontecimientos del momento en artículos de prensa diaria y periódica, y en la caricatura, la sátira y el erotismo.

Francisco de Goya, Paul Gavarni, Gustave Doré, Honoré Daumier, Herni de Toulouse Lautrec, Théophile Steinlen, se cuentan entre sus más famosos cultores. Experimentando con ella realizaron imágenes referenciales del siglo xix, en las cuales a la creatividad vertida en cada dibujo original se sumó su multiplicación, que las hizo visibles y accesibles a un público amplio. La pequeña pintura de Daumier *El coleccionista de estampas* testimonia la avidez que por láminas y grabados tuvieron algunos círculos de entendidos europeos. Los conjuntos de litografías que se conservan en Uruguay, en la Biblioteca Nacional, en el Museo Histórico Nacional y en el Archivo y Museo Histórico Municipal Cabildo de Montevideo, dan testimonio, a su vez, del interés de los coleccionistas uruguayos, surgidos de los sectores ilustrados —y en general, adinerados—, en el marco de la europeización cultural y en la mirada hacia sus pares del viejo mundo. El interés por rescatar los exponentes materiales de una historia sentida como propia y por calificar positivamente una producción local que se iba perdiendo en forma inexorable dado el paso del tiempo y la fragilidad de sus materiales constitutivos, surgió paralelamente a la producción historiográfica y a los estudios sobre la cultura regional y nacional. La búsqueda y el hallazgo de la lámina escasa, excepcional, formó parte del comportamiento de los coleccionistas y directores de museos, muchas veces también historiadores de la litografía. Alejo y Alfredo González Garaño en Buenos Aires, Pablo Blanco Acevedo, Roberto Pietracaprina, José María Fernández Saldaña y Horacio Arredondo en Montevideo se dedicaron a esta tarea, y a la vez intercambiaron publicaciones e información sobre distintas cuestiones del arte y la historia rioplatenses, también sobre las estampas.

En Europa, la litografía fue reconocida como un insumo más en un conjunto de técnicas asociadas a la imprenta, pero Alois Senefelder, su descubridor —y su socio Philipp André— vieron en ella también un nuevo medio de expresión artística. Ofrecieron a distintos dibujantes y pintores la oportunidad de trabajar con los lápices grasos sobre la piedra y editaron con sus creaciones el primer álbum de litografía artística, titulado *Specimens of Polyautography,* en Inglaterra, en 1803. Al reconocerle cualidades artísticas, pero al ser considerada también como un medio utilitario, vehículo para la expresión ideológica o publicitaria, o para la transmisión del conocimiento, se posicionó en un terreno amplio.

La litografía se extendió rápidamente por el hemisferio occidental gracias a las rutas comerciales marítimas, a la participación de las nuevas naciones americanas en el libre comercio y a la voluntad de los sectores dirigentes urbanos de adoptar la cultura y las manifestaciones artísticas y técnicas europeas. Comenzó a desarrollarse en los Estados Unidos de Norteamérica hacia 1819, fecha en la que vio la luz la primera litografía de Bass Otis,[1] representando una casa de campo en un entorno idílico, siguiendo la línea inglesa del género de paisaje, publicada en *The Analectic Magazine*[2] de Philadelphia, y alcanzó al Río de la Plata, primero a Buenos Aires, a partir de la década de 1820 y a Montevideo, a partir de 1830.

La instalación en la capital del Estado Oriental de talleres especializados, inicialmente propiedad de litógrafos belgas, franceses e italianos, con los cuales colaboraron los dibujantes y pintores afincados en la ciudad y aprendieron los primeros litógrafos locales, permitió realizar en plaza láminas diversas, cuyo número fue acrecentándose a lo largo de los años. Se logró superar progresivamente la dependencia de los establecimientos europeos —grandes proveedores de impresos e imágenes durante el siglo XIX—, así como la de Buenos Aires.

Esta nueva línea de producción, a la vez utilitaria y artística, abrió novedosas perspectivas en el medio urbano. El público montevideano estuvo en contacto con mayor cantidad de imágenes litográficas portátiles sobre papel y tela —en

---

1 Bass Otis (Massachusetts, 1784-Philadelphia, 1861) fue un reconocido pintor en los Estados Unidos de Norteamérica, especialmente como retratista. Integró la sociedad de artistas estadounidenses desde 1812 y la Academia de Pennsylvania desde 1824. Realizó los retratos de importantes figuras americanas para el editor Joseph Delaplaine, con destino al compendio de biografías titulado *Delaplaine's Repository of the Lives and Portraits of Distinguished American Characters,* Philadelphia, publicación iniciada en 1815. La mayoría de los retratos pintados por Otis no se llegaron a estampar. Para la edición de 1817 Neagle grabó el de Thomas Jefferson.
Nota: en esta investigación se cita a diversas personalidades, algunas muy reconocidas y otras que no lo son tanto. Se brindan referencias biográficas solo sobre estas últimas y en los casos que se considera imprescindible, en la medida que sobre las más conocidas la bibliografía es muy amplia y está a disposición de los lectores interesados.

2 *The Analectic Magazine* fue una revista editada en Philadelphia entre 1813 y 1820. Reproducía artículos de la prensa inglesa, pero también prestó atención a novedades técnicas. En sus páginas figuran diversos grabados. De hecho, la litografía de Otis ilustró un artículo sobre este nuevo método de estampación. Ver *The Analectic Magazine*, vol XIV, julio 1819, Philadelphia, Published by de propietor, J. Maxwell printer, pp 67-73. La estampa abre el artículo entre las páginas 66 y 67.

este último caso divisas y cintillos, pañuelos y países de abanicos litografiados—, de formato reducido y medio, muchas veces asociadas a textos. La producción litográfica se orientó especialmente a plasmar la realidad local, nacional y regional, tomando como asunto para las láminas a las personalidades, los acontecimientos políticos y militares, las costumbres y tipos humanos, los escenarios urbanos y rurales, los paisajes con los cuales dicho público estaba familiarizado. La litografía fue una contribución esencial a la mirada de la contemporaneidad rioplatense sobre sí misma, allí radica uno de sus valores básicos. Aportó a la cimentación de una identidad local, a la valorización de lo autóctono, al proponerlo como digno de atención y objeto de representación, al conocimiento de la topografía del territorio nacional a través de los mapas, y al del trazado de la capital y de los nuevos proyectos de urbanismo a través de los planos. La técnica fue también soporte para expresar la devoción por los héroes y por la nación, transmitir valores morales, ideales de comportamiento. No fue menor su papel en la generación de una iconografía nacional útil a futuro para la construcción, ilustración y conservación de la historia. Basta pensar en la difusión por este medio de los retratos de Artigas, de las efigies de los sucesivos presidentes de la República, de la ceremonia de Jura de la Constitución de 1830, o de los episodios trascendentes de la Guerra Grande, que fueron impresos, copiados y reimpresos repetidas veces a lo largo del siglo. Por primera vez la imagen irrumpió en un mayor número de hogares a un precio módico, a veces el de un ejemplar de prensa. Ya no se trataba del retrato del dueño de casa, ni del paisaje o la marina pintados al óleo sobre tela, cuyo costo resultaba más elevado; ahora las láminas llegaban entre las hojas de un libro o de un periódico, podían adquirirse en el mismo taller del litógrafo y en algunas librerías de la ciudad. Las estampas constituyeron ventanas al mundo para familiarizarse con otras regiones y admirar la propia, o llevar el debate político en formato de impreso y con un tono jocoso o serio a la sala familiar. Desde este último punto de vista, constituyeron un vehículo fundamental de la propaganda.

La litografía contribuyó, al sumarse a la imprenta, a formar una opinión pública capaz de interpretar mensajes compuestos muchas veces, a partir de ahora, en forma simultánea por texto e imágenes. Irrumpió también a través de ella una nueva dimensión, conocida previamente pero de una forma más limitada, la caricatura, y el empleo de la imagen como arma política. Si durante la revolución se realizaron dibujos satíricos que circulaban por canales soterrados, tratándose además de piezas únicas, la prensa antirrosista y antioribista montevideana de fines de la década de 1830 e inicios de la siguiente hizo pública desde sus páginas una vertiente política muy cruda a través de las litografías, que desbordó incluso los diques de contención de la respetuosidad en el tratamiento interpersonal en ese período; de allí que se aborde aquí brevemente, como aspecto complementario, el desarrollo de la imprenta en la región platense. No solo es necesario referirse a los distintos impresores, diarios y periódicos —forma fundamental de difusión y promoción de sectores de opinión pública—, también vincular su

actuación con la normativa vigente, con los principios constitucionales que amparaban la libertad de imprenta y los decretos que la restringían, y esto cuenta tanto para los textos como para las imágenes.

La litografía también resultó esencial en la decantación del gusto del público hacia parámetros visuales, hacia determinadas formas de entender el arte y la manera de representar la realidad, al dar a conocer implícitamente las reglas del dibujo dentro de las pautas del arte académico europeo (perspectiva, claroscuro, línea y mancha, mimesis). Estas no siempre fueron seguidas fielmente, dependiendo del sentido de la imagen, que a veces se apartaba intencionalmente de estas reglas, y de la habilidad y los conocimientos de los dibujantes, con frecuencia aficionados.

Esta entrega de la historia de la producción de imágenes seriadas en Montevideo se centra en el estudio de la que denominamos primera etapa de la litografía nacional, que situamos entre 1830 y 1851. El año del fin de la Guerra Grande constituye, como para otras dimensiones de la vida del país, un parteaguas. En las décadas que transcurren después de la paz de octubre el número de talleres litográficos se fue incrementando, asimilando también los progresos técnicos. Continuaron activos algunos litógrafos de la primera etapa, como Mège, y se sumó la actuación de dibujantes-litógrafos como Willems, Godel, Bajac, Héquet y otros, estampándose mayor número de láminas, incluso coloreadas, las denominadas cromolitografías, en general bicromías o tricromías, con el dibujo realizado en negro sobre fondos coloreados en forma tenue en ocre o verde pálido. Pero las líneas temáticas se mantuvieron relativamente estables a lo largo del siglo, con un incremento de las caricaturas.[3]

Nos centraremos en la producción de los distintos dibujantes-litógrafos que actuaron en la primera mitad del siglo xix: Carlos Risso, José Gielis, Juan Manuel Besnes e Irigoyen y Ramón Irigoyen, Erminio Bettinotti, Juan Lebas, Luciano Mège y Antonio Somellera, y remitiremos a los establecimientos que requerían las imágenes para insertarlas en las páginas de sus publicaciones, como la Imprenta de la Caridad, la del Nacional, o la Hispano-americana. Las referencias a la litografía porteña y a litógrafos radicados en Buenos Aires, como Jean-Baptiste Douville, César Hipólito Bacle y Gregorio Ibarra serán puntuales, como antecedente regional, y principalmente relacionadas con aquellos trabajos litográficos que involucran de una forma u otra a nuestro país.

A su vez, hablamos siempre de litografía montevideana, es decir, los litógrafos trabajaban en la ciudad y sus estampas se vendían en sus propios establecimientos, en distintos comercios o se distribuían entre las páginas de los

3 Citamos dos trabajos sobre el tema que hacen foco en estos usos de la imagen en la segunda mitad del siglo xix: Catalán Cerda, Alfonso, *Contribución a la historia de la sátira política en el Uruguay: 1897-1904*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, Ensayos, estudios y monografías, n.º x, 1965 y Fernández Lebeque, Alicia y Osaba, Julio, *Imágenes del pasado: política, políticos, caricaturas (1876-1903)*, Cuadernos de Historia 10, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2013.

periódicos y publicaciones capitalinas. No se han dado referencias —y tampoco las encontramos nosotros hasta ahora— sobre una situación paralela a la de Montevideo en el resto del país para este primer período.[4]

Consideramos interesante profundizar en un tema que ha sido abordado hasta ahora por la historia del arte y la historia nacional a través de breves artículos —muchos de ellos escritos hace ya largo tiempo, entre otros, por José María Fernández Saldaña y Horacio Arredondo—, además de los clásicos estudios citados de Antonio Zinny y Benjamín Fernández y Medina sobre la prensa periódica uruguaya. Actualizar y ampliar la información desde nuevas ópticas, incursionando en las primeras manifestaciones locales de una técnica a partir de la cual se desarrollaron dimensiones muy interesantes —no solo del punto de vista artístico, también desde una perspectiva política y antropológica— son los objetivos de este estudio.

Recopilar los ejemplares conservados de esta producción fue una tarea que implicó revisar las ricas colecciones de la Biblioteca Nacional y del Museo Histórico Nacional y sus valiosas carpetas de iconografía, documentos, planos y mapas de la Casa de Giró y del Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo; rastrear en la prensa diaria y periódica y en las primeras publicaciones nacionales las litografías insertas en sus páginas y, en la documentación conservada, las referencias a láminas que sacaban a luz los distintos talleres, de las cuales, hasta ahora, la investigación en los repositorios no ha proporcionado ejemplares. Esta situación lleva a pensar que algunas de esas láminas y materiales ilustrados se han perdido. Sucede esto especialmente con aquellas que se tiraban «sueltas», mientras que han perdurado más o menos completas las series que se incluían en

4 Julio Corbacho establece que «la primera empresa periodística del interior» propiamente dicha fue *El Fanal*, redactado por el maestro Uriarte y por Andrés Pérez Vila, entre otros. Se publicó en Villa de Artigas (Cerro Largo) con el título *El Fanal-Periódico del Departamento de Cerro Largo*, n.º 1, 24 de mayo de 1855 a n.º (¿?), 18 de marzo de 1856. Ver Corbacho, Julio *«El Fanal» 1855-1955 Contribución a la Historia del Periodismo Uruguayo*, Buenos Aires, 1954. Ni Zinny, Antonio, *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1883, ni Praderio, Antonio, *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay 1807-1852*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962, refieren sobre este periódico, ya que su relevamiento de prensa alcanza hasta 1852. Tampoco se refiere a él Fernández y Medina, Benjamín, *La imprenta y la prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1900. Zinny, o. cit., p. 135, cita un periódico del mismo nombre publicado entre 1832 y 1834. En *Exposición Nacional de las Artes Gráficas, catálogo de la exposición 7 al 16 de setiembre de 1945*, Montevideo, Asociación de Impresores y Anexos, 1945, p. 21, se reproduce la primera página de un periódico del mismo nombre, redactado por Carlos Fontana en Yaguarón, Artigas, en 1856. Consignamos estas informaciones sin ingresar en su resolución, ya que supera nuestro objetivo.
Previamente se habían publicado varios periódicos fuera de Montevideo. En Canelones, sede del gobierno nacional hasta el establecimiento definitivo de los poderes públicos en la capital de la República, se publicaron *El cometa* (1826), *La Gaceta de la Provincia Oriental* (1826-1827), *El Eco Oriental* (1827), *Miscelánea Oriental* (1827), El *Constitucional* (1829). En Durazno se publicó el *Guarda de sus derechos* (1827-1828).

las páginas de los periódicos. Como se expone en el trabajo, es posible también que debamos pensar, para algunos casos, como el retrato macabro de Manuel Oribe, en la acción de la censura.

Como observación final debe indicarse que un caudal importante de lo que podemos llamar iconografía litográfica sobre asuntos nacionales y rioplatenses es de origen europeo, publicada en establecimientos de ultramar —el parisino de Lemercier y el londinense de Ackermann, por ejemplo—, a partir de los dibujos proporcionados por militares y científicos que llegaban al Plata en el marco de expediciones científicas, incursiones armadas o misiones diplomáticas. Este es el caso de Lauvergne, D'Hastrel y Gore Ouseley, entre otros, quienes de regreso a sus países, Francia o Inglaterra, acercaron a sus compatriotas una nota de exotismo americano, haciéndoles familiar una región del mundo cada vez más relevante para los intereses estratégicos y económicos de las potencias. Se advierte que no son el objetivo de este estudio, pese a que han sido las más difundidas.

El material inicial para esta investigación fue relevado en el marco del proyecto *Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la Independencia y el Sitio (1830-1843)* financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (csic) en 2005 y 2006. Se han presentado adelantos del tema en congresos y en el artículo titulado «La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo xix», en *Cuadernos de Historia* n.o 9, *Historia, cultura y medios de comunicación. Enfoques y perspectivas*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2012, pp. 17-37, número coordinado por la profesora Mónica Maronna.

Quisiera agradecer en esta oportunidad a tres profesionales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República que han contribuido a mi formación y han estimulado mi incursión en el estudio del arte, de la historia y del patrimonio de nuestro siglo xix, y a la materialización de esta investigación. A la Mag. Ariadna Islas, integrante del Departamento de Historia del Uruguay y directora del Museo Histórico Nacional, con quien he aprendido muchísimo de su rigurosidad, creatividad y capacidad de observación en el proceso de investigación, además de invitarme a trabajar durante su dirección en una institución fundamental como es el museo, lugar clave para todos los que se interesan en el arte y la historia de nuestro país. Al Lic. Didier Calvar, responsable de la sección Historia del Arte de la Facultad de Humanidades, quien ha estimulado e impulsado mi interés en la producción artística nacional, y a la Lic. Analaura Collazo, bibliotecóloga de la misma facultad, quien con su vocación de apoyo a los investigadores encontró infinidad de materiales que han contribuido a este estudio.

Antecedentes. Las investigaciones sobre la historia de la litografía y la imprenta

La producción litográfica y la impresión han sido objeto de estudio desde distintas perspectivas. Por un lado, se ha indagado en sus aspectos técnicos, en los materiales y métodos empleados para llevarlas adelante. Por otro, han interesado sus resultados como obras de arte o de arte aplicado, situándolos en contextos artísticos y socioculturales específicos. Se habla entonces de tipografía y letras capitales, de filetes, ornamentos y viñetas, de diagramación, de composición, de estampación, de claroscuro, de planos y perspectiva. Y una tercera vertiente se ha orientado al valor y participación de estampas e impresos con relación a la circulación y difusión de las noticias, a la generación de opinión pública y a la propaganda de los más diversos signos, desde los meramente comerciales, a los políticos, religiosos y filosóficos. Por tanto, su estudio puede inscribirse en un marco cultural amplio y rico, donde tienen igual peso los aspectos históricos, los socioculturales, los artísticos y los técnicos. Para esta investigación sobre la litografía en el Uruguay en la primera mitad del siglo xix, no puede dejar de mencionarse la bibliografía sobre imprenta y litografía a nivel universal, regional y, principalmente, nacional. Esta enumeración de antecedentes es sumaria y forzosamente incompleta, dada la inmensa cantidad de trabajos que existen sobre ambos oficios. En esta oportunidad se comentan especialmente aquellos materiales utilizados para esta primera parte del trabajo.

Algunas fuentes y antecedentes para la historia de la litografía y de la imprenta

Son múltiples los materiales bibliográficos para la historia de la litografía europea. Se han realizado estudios sobre la técnica y su evolución, así como sobre los estampadores y los artistas que se interesaron en ella. Esta investigación requirió de la confluencia de los trabajos referidos a cuestiones técnicas, herramientas y materiales empleados, desarrollo de nuevos procedimientos, y de los vinculados a la historia del arte, biografías de artistas y litógrafos, movimientos y escuelas, y aquellos de historia social, que permiten la ubicación de la litografía en contextos socioculturales, ideológicos, políticos y económicos concretos. A ellos deben sumarse como fundamentales las fuentes involucradas, las litografías mismas y los escritos de los litógrafos y otros autores, interesados en difundir y sintetizar para el público cómo se debía proceder en este oficio. A los pocos años de establecidos los pasos que permitían la estampación litográfica comenzaron a publicarse manuales y libros sobre ella. Esta literatura testimonia el interés que generó la técnica entre aquellos vinculados a las artes, a la imprenta y al comercio. El mismo Alois Senefelder, su descubridor, escribió manuales que actuaron

en dos niveles: si bien le permitieron afirmar la autoría del descubrimiento, lo difundieron rápidamente, estimulando competidores, que encontraron en la litografía un medio de vida y de enriquecimiento.

Entre las fuentes sobre los orígenes de la litografía y sobre cómo fue evaluada por sus contemporáneos, citamos en primer lugar el tratado de Senefelder en su traducción inglesa, *The invention of lithography*.[5] A este se suman otros escritos contemporáneos, como *A manual of lithography*... de Charles Hullmandel.[6] Hullmandel fue un prolífico estampador y editor que empleó esta técnica asiduamente en las ilustraciones de libros. Entre otras muchas, estampó en 1827 las litografías para la publicación del arquitecto T. F. Hunt, *Designs for parsonage houses, Alms houses, etc., etc...*[7] En ese mismo año, el establecimiento de Alois Senefelder estampó una ambiciosa obra —y valiosa para América— titulada *Flora Fluminensis*,[8] dedicada al emperador Pedro I del Brasil. Compuesta por diversos álbumes, es un trabajo de ilustración de carácter científico-botánico con reproducciones detalladas de la flora de la región de Río de Janeiro.

La litografía resultó interesante para los artistas, ya que se podía dibujar directamente sobre las piedras y estampar, eludiendo la necesidad de recurrir al «intaglio», es decir, de burilar el diseño en una chapa metálica o de madera con el fin de estampar luego el papel sobre ella.[9] Estos libros, ilustrados mediante la nueva técnica, permiten comprender la rapidez y utilidad de la misma, como alternativa a la xilografía y al aguafuerte. Asimismo, los efectos de gradación en la escala de grises, y los trazos definidos en color negro de distinto grosor, permitían alcanzar el detallado dibujo científico requerido en las décadas previas al descubrimiento de las propiedades de la fotografía, y de forma más económica que con las técnicas tradicionales, aunque manteniendo la calidad y nitidez de las imágenes. Se editaron libros ilustrados sobre las más variadas materias científicas, por ejemplo, ornitología. Citamos entre ellos el trabajo de Robert Dunn, *The ornithologist guide to the islands of Orkney and Shetland*,[10] y *A monograph on the Anatidae, or duck tribe*[11] de T. C Eyton, ambos con litografías de Hullmandel. Se remarca que se citan estos

---

5 *The invention of lithography by Alois Senefelder translated from the original german by J. W. Muller*, Nueva York, The Fuchs & Lang Manufacturing Company, 1911.

6 *A manual of lithography or memoir on the lithographical experiments made in Paris, at the Royal School of the roads and bridges; clearly splaining the whole art, as well as all the accidents that may happen in printing, and the different methods of avoiding them. Translated from the French by Charles Hullmandel*, London, Printed for Rodwell and Martin, 1821.

7 Hunt, T. F., *Designs for parsonage houses, Alms houses, etc., etc., with examples of gables, and other curious remains of old English architecture*, London, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1827.

8 *Flora Fluminensis*, *Lapidi, Insculptae et impressae in Officina Lithographica A. Senefelder*, París, 1827.

9 Kaufman, Herb y Homelsky, Geri, *Calligraphy in the cooperplate style*, Nueva York, Dover publications, 1980.

10 Dunn, Robert, *The ornithologist guide to the islands of Orkney and Shetland*, London, printed by Richard Taylor, Red Lion Court, 1837.

11 Eyton, T. C, *A monograph on the Anatidae, or duck tribe*, London, Longman, Orme, *et al.*, 1838.

trabajos a modo de ejemplo, ya que la literatura científica acompañada de litografías como medio de ilustración es innumerable.

También los artistas pintores, grabadores y dibujantes se volcaron a la práctica con esta técnica, descubriendo nuevas propiedades y efectos, principalmente en el marco del romanticismo, donde se valoró un trazo más suelto, el empleo de la mancha sobre la línea y el «tenebrismo» que permitían las gradaciones de grises, el blanco y el negro, obtenidos con la combinación del color del papel y las tintas sobre la piedra preparada. Eugène Delacroix (Charenton-Saint Maurice, Francia 1798-París, 1863) empleó esta técnica para ilustrar *Fausto* de Goethe, en 1827.[12] Las imágenes están imbuidas del espíritu romántico, imaginativo, empleando ricos contrastes en la escala de grises. La estampa con el alma de Margarita apareciendo ante Fausto es una imagen macabra, con áreas marcadas de luces y sombras, dejando sugeridas apenas algunas formas. También la estampa de Mefistófeles por los aires potencia el espíritu onírico y apocalíptico, representativo del romanticismo, con la figura alada sobre la ciudad de Wittenberg, dibujada como una silueta dividida en un primer plano, estampado en tinta negra, y un segundo plano en gris, con las agujas y torres de las iglesias.

El retrato de Goethe que abre la publicación manifiesta una de las líneas de retratos en estampas que adoptaron los litógrafos en el Río de la Plata: retratos de busto, en general de tres cuartos de perfil y con la signatura del representado bajo ellos. Asimismo, Honoré Daumier (Marsella, 1808-Valmondois, Francia, 1879) realizó las estampas para *Robert Macaire*.[13] También fue fundamental su actuación como ilustrador de medios de prensa satíricos, *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832) y *Le Journal pour rire* (1848). Una compilación de litografías de Daumier puede verse en Kurt Bertels, *Honoré Daumier als Lithograph*.[14] Otros artistas como Richard Parkes Bonington (Arnold, Reino Unido, 1802-Londres, 1828) y Eugène Isabey (París, 1803-1886) realizaron ilustraciones para álbumes, como *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*,[15] serie iniciada en la década de 1820, también esencialmente romántica en su concepción.

Para estudios más recientes sobre la técnica litográfica referimos a *Manual de Litografía*, de Richard Vicary,[16] y *Lithography and Silkscreen, art and technique,* de Fritz Eichenberg,[17] que recorren su desarrollo y dan un panorama histórico de los artistas que la cultivaron.

---

12 Las dieciocho litografías de Delacroix realizadas para esta edición pueden verse en: <www.wesleyan.edu/dac/coll/grps/dela/delacroix_intro.html>.

13 Las estampas fueron publicadas inicialmente en *Le Charivari*, entre 1836 y 1838. Su éxito hizo que fueran reeditadas en 1839, y posteriormente publicadas en el volumen *Les cent et un Robert-Macaire composés et dessinés par M. H. Daumier, sur les Idées et les légendes de M. Ch. Philipon*, París, Aubert et Cie, 1839.

14 Bertels, Kurt, *Honoré Daumier als Lithograph*, München und Leipzig, R. Piper & Co., 1908.

15 Taylor, Isidore (director), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,* París, Imprimerie de J. Didot, 1824. Los volúmenes continuaron editándose a lo largo de varios años.

16 Vicary, Richard, *Manual de Litografía*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

17 Eichenberg, Fritz, *Lithography and Silkscreen, art and technique,* Nueva York, Harry N. Abrams, 1978.

Los estudios sobre la litografía en el Río de la Plata

En esta región encontramos dos vertientes para la historia de la litografía, una argentina y otra uruguaya, centrada cada una en el desarrollo de esta actividad, principalmente en Buenos Aires y Montevideo. En estas ciudades se encuentran las manifestaciones más tempranas y representativas, algo lógico dado su carácter portuario y de poblaciones de importancia, capital provincial y nacional respectivamente, en las cuales la dimensión demográfica hacía prever a los litógrafos un número elevado de interesados en la adquisición de estampas.

Para el caso argentino, entre las fuentes primarias se cuentan cuadernos, álbumes y litografías, entre otros el *Álbum de homenaje al Coronel Don Manuel Dorrego* (1829), *Diario de anuncios y publicaciones oficiales de Buenos Aires* (1835), *Museo Americano o Libro de todo el mundo* (1835), *El Recopilador* (1836), publicados por la Litografía de César Hipólito Bacle, las dos series de *Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, de Bacle (1830 y 1833-1835) y de Ibarra (1839), e infinidad de retratos y vistas. A ellas deben sumarse las litografías de Carlos Enrique Pellegrini y Luis Aldao, entre otros litógrafos locales.

Un material muy valioso para contextualizar la litografía en Buenos Aires con relación a la situación político-social del momento es el libro de Valentín Alsina, *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina con motivo de la acriminación que relativamente al asunto de Mr. Bacle le hace el Gobierno de Buenos Aires en su contestación al ultimátum presentado por el Cónsul de Francia.*[18] Este trabajo nos introduce en la irrupción de la autoridad, la censura, la persecución y el amedrentamiento durante el período del dominio de Rosas, tal como era visto por sus opositores. Otra fuente de interés es el libro del litógrafo Bacle, *Relation du naufrage de la Polacra Sarda Vigilante...*,[19] donde relata el naufragio en las costas de Maldonado, sufrido durante el viaje de regreso de Brasil a Buenos Aires, catástrofe en la que perdió importantes trabajos, planchas de piedra para su actividad y colecciones de ciencias naturales.

A partir de la presencia en Argentina de coleccionistas destacados como Alejo (Buenos Aires, 1876-1946) y Alfredo (Buenos Aires, 1886-1969) González Garaño, vinculados a iniciativas culturales en colaboración con museos y asociaciones privadas, se generó una rica bibliografía sobre esta técnica. La tarea emprendida por estos coleccionistas-investigadores contribuyó notablemente al conocimiento de la historia de la litografía local. Algunos de sus más interesantes trabajos se realizaron en colaboración con la sociedad «Amigos del Arte», fundada en el año 1924, con el fin de «fomentar la obra de los artistas

18 Alsina, Valentín, *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina con motivo de la acriminación que relativamente al asunto de Mr. Bacle le hace el Gobierno de Buenos Aires en su contestación al ultimátum presentado por el Cónsul de Francia*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

19 Bacle, César H., *Relation du naufrage de la Polacra Sarda «Vigilante», capitaine Pietro Delpino, orné d'une planche representant le naufrage et d'une carte de l'embouchure de la Plata par César Hippolite Bacle, directeur de l'Imprimerie Lithographique de l'Etat et l'un des passagers,* Buenos Aires, Imprimerie lithographique de l'Etat, 1833.

y facilitar su difusión, a la vez que propender por todos los medios a su alcance al bienestar material de los artistas argentinos».[20] Alfredo desde 1928, y Alejo desde 1933, aparecen integrando sus comisiones directivas. Este último promovió exposiciones fundamentales para la revalorización del arte litográfico, como fueron las dedicadas a Carlos Enrique Pellegrini (1932) y César Hipólito Bacle (1933). En 1946 colaboró en la publicación del libro *C. H. Pellegrini, su obra, su vida, su tiempo*.[21] El catálogo publicado en oportunidad de la exposición Bacle,[22] continúa siendo un documento fundamental y completo para el conocimiento de la obra del estampador ginebrino. Alfredo fue uno de los socios fundadores y presidente de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, en 1939 fundador de la editorial Sudamericana s.a., y organizador de la Exposición de grabados ingleses de los siglos xviii y xix en «Amigos del Arte», en 1941. Estas actividades, sumado a su espíritu coleccionista, los presentan como señalados estudiosos del grabado, la litografía y la imprenta.[23]

El interés de los investigadores argentinos actuales por su iconografía y por su significación desde distintas miradas disciplinarias se ha detenido en la litografía, muchas veces no por sus valores artísticos intrínsecos, sino como medio habitual de materialización de las imágenes con gran difusión durante el siglo xix en momentos históricos y culturales concretos. Se han analizado como ejemplos paradigmáticos los dos periódicos antirrosistas publicados en Montevideo, *El Grito Argentino* (1839)[24] y *Muera Rosas* (1841-1842).[25] Destacamos en ese marco *Barbarie y civilización, sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, de Gabo Ferro,[26] «La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista» de María Cristina Fükelman[27] y «Caricatura y política en El

---

20 Artundo, Patricia, Pacheco, Marcelo, et al., *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, malba, 2008, p. 208.

21 González Garaño, Alejo, Sansinena de Elizalde, Elena, e Ibarguren, Carlos, *C. H. Pellegrini, su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte-Peuser, 1946.

22 González Garaño, Alejo, *Bacle, Litógrafo del Estado 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

23 Artundo, Patricia, Pacheco, Marcelo, *et al.*, o. cit.

24 *El Grito Argentino*, Montevideo, Imprenta de La Caridad, n.º 1, 25 de febrero de 1839 a n.º 33, 30 de junio de 1839. De acuerdo a Zinny, Antonio, o. cit., p. 172, sus redactores eran los emigrados argentinos Valentín Alsina, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Luis Domínguez, Juan Thompson, Miguel Irigoyen y el oriental Andrés Lamas.

25 *Muera Rosas! Periódico semanal. Patria! Libertad! Constitución!*, Montevideo, Imprenta Constitucional, n.º 1, 23 de diciembre de 1841 a n.º 13, 9 de abril de 1842. De acuerdo a Zinny, *ibídem*, pp. 222 y 223, era redactado por los emigrados argentinos, Miguel Cané, Juan María Gutiérrez, Luis Domínguez, Juan Bautista Alberdi, José Mármol, Gervasio Posadas, Esteban Echeverría, Miguel Irigoyen, Orma y Goyena. Las ilustraciones eran preparadas por el Coronel Antonio Somellera, a quien nos referiremos más adelante.

26 Ferro, Gabo, *Barbarie y civilización, sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Editorial Marea, Colección Pasado Imperfecto, 2008.

27 Fükelman, María Cristina, «La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista», en

Grito Argentino (1839) y ¡Muera Rosas! (1841-1842)», de Claudia Román.[28] En ese sentido, resulta curioso que no se haya dado desde la academia uruguaya un paralelismo en lo referente a dos periódicos ilustrados muy próximos temporalmente a aquellos, como son *El Tambor de la Línea* (1843)[29] y *El Telégrafo de la Línea. Semanario de Guerra y del Ejército* (1844-1845),[30] que también incluyen imágenes litografiadas, dramáticas o satíricas, acompañadas por textos emotivos o irreverentes.

La producción litográfica montevideana para el período 1830-1851 es también amplia, así como las fuentes y la bibliografía para su estudio, aunque, por lo general, esta última bastante antigua. A las láminas conservadas —incluso los dibujos originales a partir de los cuales se estamparon—, como es el caso del «Álbum Bettinotti»,[31] debemos sumar la consignación de experiencias realizadas por los mismos litógrafos, como puede verse en el álbum de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, titulado *Prontuario de Paisajes*, conservado en Biblioteca Nacional.[32]

Algunas publicaciones, siguiendo los modelos europeos, incorporaron láminas litografiadas, como *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Superior Gobierno de la República Oriental del Uruguay...*,[33] y *Proyecto de Teatro compuesto y dibujado por el Ingeniero Arquitecto Carlos Zucchi...*[34] También incorporaron litografías realizadas en la ciudad, *Apertura de la Casa de Moneda Nacional de la República Oriental del Uruguay creada y establecida*

Anuario del Instituto de Historia Argentina, año VI, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2006, pp. 97-124.

28 Román, Claudia, «Caricatura y política en El Grito Argentino (1839) y ¡Muera Rosas! (1841-1842)», en Batticuore, Gabriela, Gallo, Klaus y Myers, Jorge (comp.), *Resonancias románticas, Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp. 49-69.

29 *El Tambor de la Línea*, Montevideo, sin datos, 1843. Este periódico no lleva indicación de imprenta ni de fecha, solo número y año. La colección que se conserva en la Biblioteca Nacional, en Montevideo, cuenta con tres números, uno sin indicación de tal y los números dos y tres. De acuerdo a Zinny, o. cit., cuenta también con un prospecto y fue redactado por Fernando Quijano y por uno de los Treinta y Tres orientales, Atanasio Sierra.

30 *El Telégrafo de la Línea. Semanario de guerra y del ejército. Unión y Libertad*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, n.º 1, 24 de setiembre de 1844 a n.º 24, 18 de mayo de 1845.

31 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 2639 «Álbum de acuarelas originales de E. Bettinotti».

32 Este y otros álbumes, dado su valor y fragilidad, no son accesibles ya al público. La Biblioteca Nacional editó dos CDS con la digitalización de los mismos, una excelente iniciativa de conservación. Ver *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional* CD 1 y 2, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2004.

33 *Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Superior Gobierno de la República Oriental del Uruguay por conducto del Exmo. Sr. Ministro de Hacienda, proponiendo varias reformas y mejoras en los edificios públicos de la capital con arreglo á los diferentes informes, planos y dictámenes especiales que ha presentado y producido el Ingeniero Vocal de ella Arquitecto de Obras Públicas D. Carlos Zucchi,* Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837.

34 *Proyecto de Teatro compuesto y dibujado por el Ingeniero Arquitecto Carlos Zucchi por encargo de los Sres. de la Comisión Directiva de la Sociedad de Accionistas*, Montevideo, 1841.

en Montevideo durante el asedio de esta capital por el ejército de Rosas,[35] y la *Biblioteca Dramática*.[36] Algunas publicaciones comenzaron a incorporar retratos, es el caso de la compilación de las composiciones de Adolfo Berro bajo el título *Poesías*[37] y el poema *Caaguazú*, de José Rivera Indarte.[38]

Foto 1. Retratos a tinta de Santiago Vázquez, el General José María Paz, Joaquín Suárez, Melchor Pacheco y Obes y Fructuoso Rivera, por Bettinotti



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional, Álbum Bettinotti

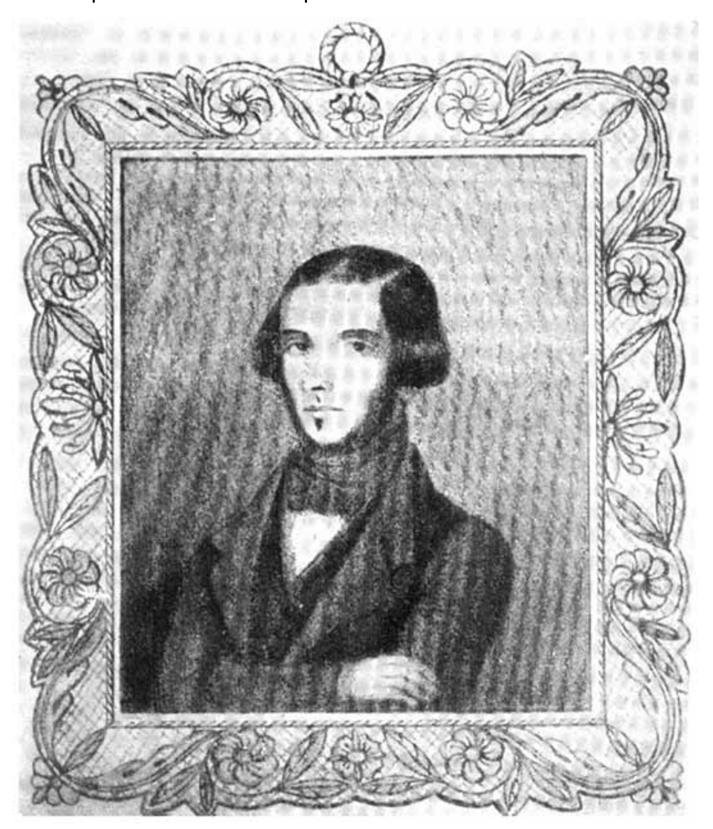
35 *Apertura de la Casa de Moneda Nacional de la República Oriental del Uruguay creada y establecida en Montevideo durante el asedio de esta capital por el ejército de Rosas*, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844.

36 *Biblioteca Dramática, Selecta y escojida* [sic] *de las mejores piezas del teatro moderno. La Marcela y El Trovador, Autores Sr. Bretón de los Herreros y D. A. G. Gutiérrez*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837.

37 *Poesías de D. Adolfo Berro*. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1842.

38 *La batalla de Caa-Guazu. Poema por J. Rivera Indarte*. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1842.
José Rivera Indarte (Córdoba, Argentina, 1814-Santa Catarina, Brasil, 1845). Poeta y periodista. Inicialmente apoyó el gobierno de Juan Manuel de Rosas, pero posteriormente se desmarcó del mismo y, emigrado a Montevideo, participó en distintas iniciativas periodísticas contra el gobernador federal, atacándolo desde los artículos que escribía. Destaca en esta línea su obra *Rosas y sus Opositores, es Acción Santa Matar a Rosas, Tablas de Sangre,* Montevideo, Imprenta del Nacional, 1843, en la que enumera, se cree que exagerando, el número de víctimas atribuidas a Rosas.

Foto 2. Retrato del poeta Adolfo Berro por Antonio Somellera



Fuente: inserto en el libro *Poesías*, que reúne sus composiciones, Montevideo, 1842. Biblioteca Nacional

En nuestro país los estudios sobre la litografía pueden calificarse de dispersos y de menor profundidad, aunque muchos de ellos contemporáneos de los argentinos. Se tradujeron en pequeños artículos, generalmente en la prensa o revistas de carácter cultural y turístico, referencias o capítulos en libros, y perfiles biográficos en los diccionarios enciclopédicos. Se produjo también una decantación hacia el análisis de algunas vertientes de la litografía, donde puede hablarse de un desarrollo algo mayor, como sucede con los retratos de personalidades, no en cuanto al estudio de la técnica en sí misma, o de los artistas que los realizaron, sino trabajos orientados al rescate de la fisonomía de los próceres. Ha sido abordada con más frecuencia desde la perspectiva de la historia nacional que desde la historia del arte. Destaca aquí el nombre de José María Fernández Saldaña quien publicó una serie de trabajos que constituyen el punto de partida para cualquier investigador que desee abordar la litografía uruguaya del siglo xix. Destacamos sus dos estudios clásicos, *Iconografía del General Fructuoso Rivera*[39]

39 Fernández Saldaña, José María, *Iconografía del general Fructuoso Rivera,* Montevideo, Imprenta Militar, 1928.

y *El dibujante Juan Manuel Besnes e Irigoyen*.[40] A ellos se suma «Los litógrafos», originalmente aparecido en el suplemento dominical de *El Día* y luego reeditado por la editorial Arca, junto a otros artículos, bajo el título *Historias del viejo Montevideo.*[41] Su *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*[42] incluye datos sobre Juan Manuel Besnes e Irigoyen y José Gielis.

También Horacio Arredondo en su artículo sobre abanicos[43] y en su estudio sobre la figura de Juan Manuel Besnes e Irigoyen,[44] brinda referencias sobre la litografía, en la medida que muchos países de abanicos estaban litografiados, y Besnes incursionó en la técnica con éxito. Salvo estos trabajos, de carácter monográfico, la generalidad de los artículos se caracteriza por su brevedad. Sucede esto con «Los ilustradores de nuestros libros del siglo XIX», publicado en la revista *Turismo en el Uruguay*, en la cual cumplió un papel fundamental Arredondo.[45] Más recientemente el estudioso de las artes nacionales, Walter Laroche, publicó *El dibujo. Derrotero para una historia del arte en el Uruguay,*[46] donde, en la enumeración de artistas dibujantes, brinda referencias a la incursión de algunos de ellos en la ilustración para periódicos y revistas.

En 1945, con motivo de la exposición sobre artes gráficas, la Asociación de impresores y anexos del Uruguay editó el catálogo *Exposición nacional de las Artes Gráficas*. El mismo contó con el asesoramiento del historiador Juan Pivel Devoto, entonces director del Museo Histórico Nacional, e incluyó un capítulo titulado «Los orígenes de la imprenta en el Uruguay»,[47] en el que se realiza un repaso del desarrollo de la imprenta y la litografía en el país.

40 Fernández Saldaña, José María, *El dibujante Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, Montevideo, Imprenta y Casa Editorial Renacimiento, 1919.

41 Fernández Saldaña, José María, «Los litógrafos», en *Historias del Viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967.

42 Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo, Editorial Amerindia-Linardi y Risso, 1945.

43 Arredondo, Horacio, «Temas de museo: abanicos», en *Revista de la Sociedad «Amigos de la Arqueología»*, Tomo II, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1928, pp. 255-316.

44 Arredondo, Horacio, *Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, en *Revista de la Sociedad «Amigos de la Arqueología»*, Tomo III, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1929, pp. 5-176.

45 «Los ilustradores de nuestros libros del siglo XIX», en *Turismo en el Uruguay*, Año X, n.º 41, Montevideo, s/f, pp. s/n. En el mismo ejemplar puede verse también una reseña en imágenes «Iconografía de Museo», con la reproducción de dos litografías de Ramón Irigoyen.

46 Laroche, Walter, *El dibujo. Derrotero para una historia del arte en el Uruguay,* Montevideo, Ediciones de La Plaza, 1994.

47 Asociación de impresores y anexos del Uruguay, «Los orígenes de la imprenta en el Uruguay», en *Exposición Nacional de las Artes Gráficas…* o. cit.*,* pp. 15-25.

Estudios sobre la imprenta

Las investigaciones sobre el desarrollo de la imprenta en la región son importantes dada la relación que la litografía mantuvo con ella, en la medida que la inclusión de imágenes litográficas en los textos se hizo habitual. Texto e imagen deben analizarse en el marco cultural y, muchas veces, político correspondiente. Un estudio reciente de carácter general sobre los medios de comunicación a partir de la imprenta, la formación de una «opinión pública», la coexistencia de sectores alfabetizados con otros analfabetos, y el empleo de la imagen como forma alternativa o simultánea para la difusión y apropiación de los mensajes, es el que realizan Asa Briggs y Peter Burke en *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación.*[48] Aunque ya tiene unos años, un trabajo interesante es *The artist as reporter*, de Paul Hogarth,[49] donde se analiza el papel de los artistas como documentalistas e ilustradores de actualidad, considerando su colaboración con la prensa escrita. Estos estudios remarcan la importancia de textos e imágenes en la formación de un público de creciente cultura quirográfica-tipográfica-visual, cada vez más dependiente de los productos de la imprenta. Asimismo, un resultado de la imprenta como es la prensa escrita, es analizada en *El Periódico*, de Georges Weill.[50]

Los autores argentinos y uruguayos se interesaron por el proceso de difusión de la imprenta y la prensa y, en el caso de nuestros estudiosos, más que por la litografía, resultando en trabajos de mayor profundidad que los dedicados a esta. A la par que ediciones facsimilares de las primeras publicaciones periódicas, como la *La Estrella del Sur*[51] y la *Gazeta de Montevideo,*[52] los estudios sobre la prensa cuentan con dos clásicos, el de Antonio Zinny, *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852,*[53] y el de Benjamín Fernández y Medina, *La imprenta y la prensa en Uruguay desde 1807 á 1900.*[54] Otro aporte realiza Antonio Praderio en *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay 1807-1852.*[55] Un estudio reciente sobre la *Gazeta...* es el de Alicia Torres, *La*

48 Briggs, Asa y Burke, Peter, *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación,* Madrid, Taurus, 2002.

49 Hogarth, Paul, *The artist as reporter*, London, Studio Vista, 1967.

50 Weill, Georges, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, Colección La evolución de la humanidad, dirigida por Herni Berr, n.º 142, México, Unión Tipográfica editorial Hispano Americana, 1962.

51 Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, *The Southern Star / La estrella del Sur Montevideo 1807* Reproducción facsimilar, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1942. Edición más reciente, *La estrella del sur = The southern star: Montevideo 1807: reproducción facsimilar en conmemoración del bicentenario de la Segunda Invasión Inglesa al Río de la Plata*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

52 *Gazeta de Montevideo*, Colección Biblioteca de impresos raros americanos, volumen 1 (1810 octubre-diciembre), volumen 2 (1811 enero-junio), Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, 1948 y 1954.

53 Zinny, Antonio, o. cit.

54 Fernández y Medina, Benjamín, o. cit.

55 Praderio, Antonio, o. cit.

Gazeta de Montevideo (1810-1814) Encubrimiento y representación.[56] Un panorama general de la prensa en la Banda Oriental y en la República Oriental brinda Daniel Álvarez Ferretjans en *Desde la Estrella del Sur a internet. Historia de la Prensa en el Uruguay*.[57] El investigador Wilson González ha realizado recientemente estudios sobre la prensa desde nuevas perspectivas, como «La guerra en los papeles. El impacto económico de las luchas por la independencia en la prensa oriental entre 1824 y 1829»[58] y «La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010) Perfiles, avances y asuntos pendientes».[59]

Los estudiosos también focalizaron su atención en productos concretos, rescatando tanto los aspectos técnicos de su elaboración como parte de la cultura material, como su significación en un contexto determinado. Ejemplo de esta tendencia es el artículo de Julio Speroni Vener, «Noticias bibliográficas. Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del Paulino Lucero».[60]

Dardo Estrada en *Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo 1810-1865*,[61] presenta una compilación de títulos publicados, lo que permite conocer las materias más atendidas y las imprentas que las editaban. A través de este trabajo, es posible comprender cómo los títulos se decantan hacia temas determinados según los momentos políticos. Esto es notorio si se repasan las ediciones contemporáneas a la crisis del régimen colonial e inicios de la revolución y las de los primeros años del país independiente; se desarrollan estos temas en el capítulo titulado «La imprenta en el Plata».

La propaganda, como estrategia comercial materializada en avisos impresos acompañados o no por estampas, es analizada por Jacinto Duarte en *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*.[62] También Jorge Grünwaldt Ramasso en *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo 1830-1852*,[63] refiere a la vida cotidiana, y entre las dimensiones que analiza figuran la imprenta, la producción e importación de tipos, etcétera.

---

56 Torres, Alicia, *La Gazeta de Montevideo (1810-1814) Encubrimiento y representación*, Montevideo Rebecalinke editoras, 2010.

57 Álvarez Ferretjans, Daniel, *Desde la Estrella del Sur a internet. Historia de la Prensa en el Uruguay*. Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2008.

58 Ponencia presentada al 1er Congreso Latinoamericano de Historia Económica (CLADHE I) Cuartas Jornadas Uruguayas de Historia Económica (IV JUHE), Montevideo, 5-7 de diciembre de 2007. En <www.audhe.org.uy/Jornadas.../Gonzalez_Demuro_Wilson_133.doc>.

59 «La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010) Perfiles, avances y asuntos pendientes», en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, <http://www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/434/433>.

60 Speroni Vener, Julio, «Noticias bibliográficas. Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del Paulino Lucero», en *Revista Histórica, Publicación del Museo Histórico Nacional*, Año LIV, 2.ª época, tomo XXX, n.os 88-90, pp. 510-543, Montevideo, Monteverde y Cía., 1960.

61 Estrada, Dardo, *Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo 1810-1865*, Montevideo, Librería Cervantes, 1912.

62 Duarte, Jacinto, *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*, Montevideo, 1952.

63 Grünwaldt Ramasso, Jorge, *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo 1830-1852*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1970.

La circulación de libros importados e impresos aquí encuentra un interesante listado en el *Catálogo de los libros ecsistentes* [sic] *en la librería de Jaime Hernández,*[64] listas que también aparecen en los anuncios de la prensa diaria, en los diarios *El Universal* y *El Nacional*. Un estudio reciente sobre las bibliotecas y las relaciones entre literatura, imprenta y política se encuentra en Pablo Rocca, *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*.[65] También aborda estos aspectos el artículo de Carlos Real De Azúa, «Pensamiento y literatura en el siglo XIX: las ideas y los debates».[66]

En Argentina, encontramos un mayor número de trabajos que retrotraen las investigaciones sobre la imprenta hasta el período colonial y las primeras experiencias en las misiones jesuíticas, como es el caso de *Historia y bibliografía de la imprenta en la América Española,* de José Toribio Medina.[67] Un clásico que analiza en detalle el desarrollo de la técnica en la región platense es el estudio de Guillermo Furlong, *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850*.[68] El trabajo de Carlos Heras, *Orígenes de la imprenta de Niños Expósitos con una introducción sobre «Los primeros trabajos de la imprenta de Niños Expósitos»,*[69] se centra en la principal imprenta porteña del período colonial, en actividad hasta las primeras décadas del siglo XIX, de la cual salieron impresos con destino a Montevideo. También brinda un panorama general Félix De Ugarteche en *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo.*[70]

Esta breve síntesis sobre las fuentes y algunos estudios sobre la litografía y la imprenta en el Río de la Plata, y un panorama sobre la situación europea, muestra lo prolífico de unas y otros. Hemos tratado de considerarlas lo más ampliamente posible en esta oportunidad, sin desmedro de otros múltiples títulos que también podrían referirse.

64 *Catálogo de los libros ecsistentes* [sic] *en la librería de Jaime Hernández*, *Diciembre 4 de 1837, Calle de S. Pedro junto a la sala de comercio, n.º 1*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

65 Rocca, Pablo, *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

66 Real de Azúa, Carlos, «Pensamiento y literatura en el siglo XIX: las ideas y los debates», en *Capítulo Oriental, la historia de la literatura uruguaya*, fascículo n.º 8, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

67 Toribio Medina, José, *Historia y bibliografía de la imprenta en la América Española*, La Plata-Taller de Publicaciones del Museo, Buenos Aires, 1892.

68 Furlong, Guillermo, *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850* (3 tomos), Buenos Aires, Editorial Guarania, 1953.

69 Heras, Carlos, *Orígenes de la imprenta de Niños Expósitos con una introducción sobre «Los primeros trabajos de la imprenta de Niños Expósitos»*, La Plata, Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Documentos del Archivo, Tomo X, Taller de Impresiones Oficiales, 1943.

70 De Ugarteche, Félix, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

Un nuevo método de producción de imágenes y de estampación

Breve referencia a la técnica

La litografía, del griego *lithos* (piedra) y *graphia* (escritura), es una técnica de estampación[71] ampliamente difundida y característica del siglo XIX. Si bien decayó posteriormente, sustituida por métodos más modernos, su prestigio continúa asociado a las expresiones artísticas de diversos dibujantes y pintores, desde Goya a Odilon Redon, Toulouse Lautrec y Picasso, entre muchos otros de los que incursionaron en ella. Los procedimientos técnicos de la litografía no quedaron definidos desde sus comienzos, por el contrario, los artistas y litógrafos realizaron constantes ensayos para establecer nuevas instancias que les permitieran plasmar su creatividad o les facilitaran el trabajo de estampación, y lo mejoraran. Richard Vicary establece que «Al igual que otras artes, la litografía ha sido impulsada a lo largo de su historia por un reducido número de artistas capaces de resumir todos los logros anteriores y, al mismo tiempo, de abrir nuevos caminos para su evolución futura».[72]

A fines del siglo XVIII, Alois Senefelder[73] alcanzó a establecer, tras diversos ensayos, el método de trabajo, el cual detalló y difundió en su manual

71 Aunque dadas sus relaciones con la imprenta puede hablarse en forma equivalente de *impresión*, utilizamos el término *estampación*, cuyo sentido remite exactamente a un resultado: la obtención de una estampa (imagen en sentido genérico, retrato, paisaje, escena histórica o de costumbres, etc.) litografiada o grabada salida, respectivamente, de la piedra litográfica o de la plancha metálica o de madera. Cfr. Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 90.

72 Vicary, Richard, o. cit., p. 10.

73 Franz Johann Nepomuk Alois Senefelder (Praga, 1771-Munich, 1834). Dramaturgo, compositor y litógrafo. La tradición —con variantes de un autor a otro—, basada en el testimonio del mismo Senefelder, quizás con un toque de leyenda, atribuye a una casualidad su descubrimiento de la litografía hacia 1796-1798. Al no tener papel donde apuntar la lista de ropa que debía llevar a la lavandera, utilizó una piedra, y escribió sobre ella con un lápiz graso. Llevaba años ensayando métodos para imprimir sus propios dramas y partituras, y llamó inicialmente a su descubrimiento «impresión química».
De acuerdo a Fritz Eichenberg, Senefelder no fue el primero que ensayó realizar dibujos y estamparlos mediante planchas de caliza. El monje bávaro Simon Schmid habría encontrado en un viejo libro de Núremberg referencias al empleo de piedras, y él mismo habría realizado pruebas, dibujando con cera sobre las placas y estampando, hacia 1788. Vicary, Richard, o. cit., y Eichenberg, Fritz, o. cit.

Curso completo de litografía.[74] La materia prima era la «piedra litográfica»,[75] una variedad de caliza muy compacta presente en la región de Baviera. Fue especialmente apreciada la procedente de las canteras de Solnhofen y Kelheim, de allí también el nombre de «piedra Kelheim». Su color oscila entre crema, beige y gris oscuro. Al ser extraída su color es claro, indicando además una menor dureza, la cual aumenta a medida que la piedra pierde humedad. Las piedras más blandas y porosas resultan más adecuadas para recibir el dibujo con lápices grasos. Para poder ser utilizados en litografía, los bloques deben pulirse hasta lograr una superficie perfectamente lisa, ya que se trata de una forma de estampación planográfica, es decir, el motivo y la superficie sobre la que ha sido trazado se encuentran en el mismo plano, a diferencia de lo que sucede con las planchas para el grabado sobre metal o madera, en las cuales el diseño que se desea estampar se encuentra hundido o sobresale respecto a la superficie de la placa de material. Estas superficies, perfectamente lisas, se obtenían frotando una piedra con otra, o con el «levigador»[76] y mediante el pulido con arena. Sobre una superficie irregular es imposible estampar completa y correctamente el diseño en el papel, ya que dejaría espacios en blanco, aquellos donde este no se adhiriera perfectamente al dibujo.

Las piedras presentan algunos problemas al momento de su manipulación. Por un lado su gran tamaño puede hacerlas poco manejables, especialmente en caso de estamparse láminas de grandes dimensiones. Debido a la fuerte presión que se ejerce con la prensa, una piedra de 30 x 24 cm debería tener un espesor de 7,5 cm, y una de 75 x 50 cm, unos 13,5 cm, con lo cual su peso se acerca

74 Senefelder, Alois, *The invention of lithography*... o. cit. De acuerdo al traductor el título original del libro en alemán es *Manual completo de litografía conteniendo correctas instrucciones para todas las diversas manipulaciones en todas las ramas y métodos y asimismo la completa historia de este arte desde sus orígenes al presente, escrito y publicado por el inventor de la litografía y la impresión química, Alois Senefelder, con un prefacio del Secretario General de la Real Academia de Ciencias de Munich, el Director Friederich von Schlichtegroll*, Munich, 1821, (la primera edición es de 1818).
Senefelder presentó adelantos de esta obra en forma de artículos y, en 1818, publicó su tratado *Curso completo de litografía*, editado en Munich y en Viena. En 1819 vieron la luz la edición francesa, corregida con los adelantos que Senefelder alcanzó en esos dos años, titulada *L'Art de la lithographie*, y la edición inglesa, de Rudolph Ackermann, *A complete course of lithography*. Estos libros, en su traducción a varios idiomas, contribuyeron notablemente a la difusión de la nueva técnica y permitió a los comerciantes y aficionados aprender cómo aplicarla.

75 La piedra fue la matriz original para la estampación, posteriormente se incorporaron materiales como el zinc y el linóleo. Sin embargo, en la etapa de la litografía montevideana que se trata en esta oportunidad —y puede generalizarse al ámbito rioplatense—, la piedra fue la base para los distintos litógrafos. César Hipólito Bacle, en su relato sobre el naufragio en las costas de Maldonado de la polacra *Vigilante*, que lo traía de regreso a Buenos Aires desde el Brasil, se queja de la pérdida de útiles de dibujo y pintura, y de tres piedras de gran tamaño, las que eran importadas. Bacle, César H., *Relation du naufrage de la Polacra Sarda Vigilante*..., o. cit.

76 El levigador es un cilindro de metal de poca altura que lleva en su interior un disco también de metal. Mediante una manivela, colocando arena sobre la piedra y girando el disco se lograba pulir la superficie por fricción.

los 75 k.[77] A su vez, su sensibilidad requiere cuidados especiales, tanto durante el dibujado o la transferencia del motivo, como durante su transporte, ya que es afectada por la grasitud de los dedos o los materiales orgánicos. Besnes e Irigoyen refiere lo peligroso que resultaba para las piedras que les cayera caspa del litógrafo o dibujante.[78] De allí que se utilicen guantes, papeles para proteger las zonas de la piedra que no se están trabajando y soportes para el brazo y la muñeca, evitando el contacto con la superficie de caliza.

Esquemáticamente la litografía basa su procedimiento en el empleo de materiales grasos, como jabón y sebo. Dibujando con dichos materiales sobre la piedra se logra incorporar la grasa necesaria que retendrá la tinta. Sin embargo, al utilizar jabón, el dibujo solo será visible una vez pasado el rodillo entintado. De acuerdo a los preparados de Senefelder, la tinta litográfica se componía de negro de humo, materias grasas, como sebo, cera y goma laca. La cera se disuelve con trementina, agua destilada o alcohol, empleando previamente calor para derretir la barra de tinta. Otro componente imprescindible es la goma arábiga, una goma vegetal, utilizada disuelta en agua o con adición de pequeñas cantidades de ácido nítrico, con el fin de abrir los poros de la piedra, facilitando la penetración de la goma. Sus propiedades mejoran las características del material, desensibilizando las zonas sin dibujo. También ayuda a proteger el dibujo sobre la piedra al usar otras sustancias para borrar partes de la imagen. Una vez humedecida, la tinta repartida sobre la caliza es repelida por la humedad, pero es retenida por los materiales grasos con los que se trazó el dibujo, procedimiento denominado *adsorción*.[79] De no haber mediado dificultades económicas, afirmó Senefelder, «me hubiera podido comprar tipos, una prensa y papel, [y] la impresión sobre piedra seguramente no se habría inventado tan pronto».[80]

Eichenberg sintetiza el procedimiento al que llegó finalmente Senefelder:

> Se lavaba la piedra ligeramente con agua y jabón, se secaba, se dibujaba el diseño sobre ella con tinta de cera, aplicaba agua fuerte en una solución de goma para hacer la piedra más receptiva a la grasa y absorbente del agua. Este proceso se ha transmitido casi intacto a la actual generación de artistas litógrafos e impresores.[81]

Colocando en la prensa la piedra entintada y una hoja de papel o una pieza de tela, se obtenía una lámina impresa. Las prensas empleadas, tanto por Senefelder como por los litógrafos en el Plata eran de madera, herederas de los modelos de las prensas para elaborar vino que habían servido a Gutenberg para el desarrollo de la imprenta. La primera imprenta existente en las Misiones era de madera.[82] Posteriormente fueron incorporándose los adelantos de la industria,

77 Vicary, Richard, o. cit.
78 Ver capítulo «La litografía en Montevideo».
79 Este no es un libro sobre la técnica de la litografía. La información brindada es general, con el fin de introducir al lector en sus principios básicos. Cfr con la bibliografía citada.
80 Senefelder, Alois, *The invention of lithography*, o. cit. p. 3. Traducción del autor.
81 Eichenberg, Fritz, o. cit., p. 9.
82 Ver Capítulo «La imprenta en el Plata».

apareciendo las prensas de hierro y a vapor, que aligeraron el trabajo manual y aceleraron el proceso.

Para lograr efectos en el dibujo se trabajaba también con pinceles, plumas y buril, raspando zonas dibujadas para obtener efectos similares a los de los grabados obtenidos de planchas metálicas. También se empleó el procedimiento de pintar a mano con acuarelas láminas estampadas en negro y tonalidades de gris. Algunos estampadores europeos comenzaron a emplear para el mismo dibujo dos y hasta tres piedras, la primera estampaba un tono general muy suave, el cual era raspado en los lugares donde se requerían efectos de luz, mientras la segunda estampaba el dibujo, en líneas negras. Este método fue desarrollado por Hullmandel. Las experimentaciones llevadas a cabo por los estampadores y las nuevas demandas del mercado condujeron al desarrollo de la cromolitografía, hacia 1837, esto es a la producción de litografías en colores, las que se impusieron especialmente en los carteles, en la publicidad y en la reproducción de pinturas célebres.

Para 1839 la litografía estaba asentada en Montevideo. El diario *El Nacional* publicó un artículo describiendo la técnica. Esta reseña es interesante porque indica cómo se aplicaba localmente:

> Litografía. Hasta el siglo XIX no se conocía la litografía, y durante algunos años no se le prestó atención.
> Un trazo hecho en la piedra con un lápiz o una tinta grasienta, solo puede borrarse raspándolo. Las partes no cubiertas con los trazos reciben el agua, rechazándola la grasa. Luego se pasa la tinta o pasta grasa que se fija en los trazos. Luego se presiona sobre la superficie el papel con fuerza. Hay que tener en cuenta que el motivo se imprime al revés. Para corregir esto se copia el modelo reflejándolo en un espejo.
> Toda piedra compacta plausible de pulirse sirve para el efecto, pero habitualmente se emplea la caliza. Sin embargo se emplea generalmente un carbonato de cal ceniciento que se encuentra en Baviera.
> El lápiz litográfico es de carbón grasiento, duro y teñido de negro. Si el lápiz tiene mucho color y poca grasa la imagen se verá descolorida y fría, a la inversa, será muy vigorosa.[83]

Para entonces se conocía la «litocromía» o «cromolitografía» que permitía realizar estampas en colores. Afirmó el redactor del artículo «Algunos grados más de perfección en la litocromía y veremos reproducidas al infinito con toda su verdad las obras maestras de los pintores».[84]

La palabra «litografía» designó indistintamente al arte de dibujar en la piedra preparada para tal fin, a cada uno de los ejemplares realizados a partir de la misma, y al taller en el que se desarrollaba esta actividad. Combinó las posibilidades artísticas y técnicas como forma de estampación económica seriada, contribuyendo a la difusión de las imágenes más allá de los círculos pudientes, para los cuales era más fácil la adquisición de pinturas y empapelados con escenas y paisajes.

83 Diario *El Nacional*, Montevideo, 16 de julio de 1839.
84 Ibídem.

Foto 3. Retrato de Alois Senefelder, litografía de Heinrich Ott, ca. 1800.



Fuente: Imagen tomada de Fritz Eichenberg, Lithography and Silkscreen, Art and Technique, New York, Harry N. Abrams, inc., 1978, p. 9

La litografía comenzó a despertar el interés de impresores, artistas y autoridades, dado el potencial que encerraba, sus posibilidades comerciales y su versatilidad para distintos usos. De hecho el rey de Baviera, Maximiliano José (Schwetzingen, Sacro Imperio Romano Germánico, 1756-Munich, Reino de Baviera, 1825) concedió a Senefelder protección mediante una franquicia de quince años para desarrollar su descubrimiento. Se generaron dos líneas de acción simultáneas: por un lado las estampaciones litográficas, láminas científicas y artísticas, retratos, álbumes de paisajes, mapas, etc., que producían mediante ensayos los talleres que se iban abriendo en distintas ciudades europeas, de Londres a Moscú, y por otro, una literatura cada vez más prolífica sobre sus características y cómo practicarla. Debido a esta literatura Senefelder perdió progresivamente el control y la exclusividad sobre su hallazgo. Resulta desconcertante, pese a que podría interpretarse como una estrategia para remarcar su propiedad sobre esta forma de estampación, que Senefelder mismo haya contribuido con sus escritos a la difusión de los conocimientos para practicar la litografía, estimulando a los competidores. También recibió solicitudes para que explicara los procedimientos técnicos, debido al interés científico de los mismos. Friederich von Schlichtegroll (Walterhausen, 1765-Munich, 1822), Secretario General y Director de la Academia de Munich escribió a Senefelder estimulándolo a «producir una detallada historia de su invención tan pronto como fuera posible, con el texto embellecido de planchas, en las cuales el completo uso de este arte fuera sincera y claramente explicado».[85] Estas obras de carácter técnico, contemporáneas de la apertura de los primeros talleres, constituyen un factor esencial en la difusión de la litografía. En Inglaterra, Charles Hullmandel publicó el libro citado, *A manual of lithography…*[86] Este autor reconoce a Senefelder el descubrimiento de la técnica y explicita la intención, tanto de su creador, como de las autoridades de Baviera, de mantener el descubrimiento controlado, evitando su difusión y su utilización por competidores. Una situación similar se había producido en los siglos XVII y XVIII en torno al descubrimiento de la fabricación de la porcelana en Europa.[87] Estos ensayos, celosa pero infructuosamente guardados, dan cuenta del potencial económico que encerraban para los distintos estados, que buscaban posicionarse con una producción competitiva en los inicios de la Revolución Industrial. Como se dijo, los mismos impresores y dibujantes litógrafos, al llevar sus establecimientos a nuevas ciudades y contactarse con sus artistas y técnicos, implementaron su difusión y perdieron progresivamente la exclusividad. Hullmandel relata su experiencia de aprendizaje:

85 Introducción de Friederich von Schlichtegroll a *The invention of lithography…*, o. cit., p. VIII.

86 Hullmandel, Charles, *A manual of lithography…* o. cit.

87 A partir del comercio con el Lejano Oriente, la nobleza y la alta burguesía europeas comenzaron a consumir lacas y porcelanas de China. Convoyes cargados con estos artículos suntuarios resultaban onerosos para las economías de los distintos estados, por lo que algunos monarcas, de la mano de alquimistas y científicos, intentaron dar con la composición de la pasta de la porcelana. Tras varios intentos infructuosos, que dieron origen a la «falsa porcelana» o porcelana de «pasta blanda», Johann Friedrich Böttger (Schleiz, 1682-Dresde, 1719) logró dar con su composición. Para evitar que revelara el secreto el rey de Sajonia lo mantuvo en cautiverio.

… el comité de la escuela de los caminos y puentes reales obtuvo del director general autorización para establecer una prensa litográfica: entonces yo era uno de los más antiguos alumnos y fui encargado de la dirección del establecimiento. Inicialmente yo estaba por completo a oscuras. El Sr. Berigny recibió de unos alemanes que conocían el método varias notas y explicaciones, que yo en vano había tratado de obtener de mis propios compatriotas; sin embargo, fue solo después de repetidos fracasos durante más de un año, que empecé a comprender los diferentes fenómenos que con tanta frecuencia se producen en la litografía, dejando perplejo de continuo al impresor.[88]

Y afirmó «Siempre tuve la esperanza de que alguna persona liberal brindase al público una descripción completa del proceso de la litografía».[89]

Esta necesidad de contacto con técnicos experimentados se constata también en Montevideo. Juan Manuel Besnes e Irigoyen comenzó a incursionar en la práctica de la litografía a partir de la observación y de la experimentación, y de los consejos que le brindara uno de los primeros y más prolíficos litógrafos afincados en la ciudad, José Gielis.

Hullmandel abordó en su manual cuatro aspectos: la preparación de tintas, barnices, piedras, etc., la descripción de las herramientas y materiales implicados en la estampación litográfica, el proceso de dibujo y de estampación en sí, y por último, las diversas aplicaciones que veía en la litografía. Hullmandel se convirtió en un importante impresor. Infinidad de ilustraciones en libros de zoología, arquitectura y arte fueron realizadas en su establecimiento, entre ellas para los libros citados de T. F. Hunt[90] y Robert Dunn.[91] La ilustración que abre este último volumen, titulada *Rona's hill, Shetland / From a Sketch by the author*, permite apreciar los matices en la escala de grises que podía alcanzar un litógrafo hábil. Se trata de un sugestivo paisaje donde se percibe el asombro de los tres exploradores ante el imponente macizo de acantilados. La lámina hace gala de los aspectos costumbristas —el buque que se aleja, la lancha en la orilla, el operario que manipula una caja, el perro que corretea libre ya del cerco de madera de la barca—. Al fondo, dos pequeños grupos de cabañas, por la chimenea de una de las cuales sale humo, contribuyen tanto al efecto de perspectiva y profundidad espacial como a poner en evidencia el tamaño de la cordillera que domina la composición.

Senefelder se estableció como impresor en París, realizando trabajos de alta calidad técnica, también para los estados americanos, entre los que se cuenta la citada *Flora fluminensis*, trabajo de herboristería compuesto de una serie de láminas con detalles de las especies vegetales del Brasil, dedicado a «Petro Domine at Imperio Primo Brasiliensis Imperii Perpetuo defensore imo fundatore Scientiarum Artium Litterarumque Patrono et cultore»,[92] publicado en 1827.

88 Hullmandel, Charles, *A manual of lithography…* o. cit., pp. vii y viii.
89 Ibídem, p. viii.
90 Hunt, T. F., o. cit.
91 Dunn, Robert, o. cit.
92 *Flora Fluminensis,* o. cit.

A la par que talleres litográficos dedicados a esa actividad de forma estable y con fines eminentemente comerciales, y también científicos, surgieron otros de aficionados, como el de Vivant Denon y el del conde de Lasteyrie.[93]

Rápidamente el nuevo método de estampación fue adaptado a distintos objetivos, tanto técnicos como artísticos. En este último campo, la litografía resultó un método adecuado a la sensibilidad romántica. El primer volumen de litografía artística, *Specimens of Polyautography*,[94] fue realizado a partir de los dibujos de distintos artistas a los que Senefelder y su socio, André, ofrecieron la posibilidad de experimentar con el nuevo método. Uno de estos artistas fue Heinrich Füssli —Henry Fuseli— (Zurich, 1741-Londres, 1825), creador de atmósferas perturbadoras y de pesadilla, que reprodujo en litografía uno de sus óleos, titulado «Mujer a la luz de la luna», actualmente en el Museo de Arte de Basilea. También participaron en el proyecto Benjamin West (Springfield, Pensilvania 1738-Londres, 1820) y James Barry (Cork, Irlanda, 1741-1806), entre otros. En esta línea romántica se incluyen las ilustraciones de Eugène Delacroix para *el Fausto* de Goethe, ya comentadas.

La apertura de talleres de litografía, atrajo rápidamente a los artistas, quienes se prestaban gustosos a preparar obras que podían ser estampadas con esta nueva técnica. Hacia 1816-1818 Godefroy Engelmann (Mulhouse, Alsacia, 1788-1839) abrió su taller en París, estimulando a artistas como Carle (Burdeos, 1758-París, 1836) y su hijo, Horace Vernet (París, 1789-1863), Delacroix, Ingres (Montauban, 1780-París, 1867) y Géricault (Ruan, 1791-París, 1824) a incursionar en esta técnica.

La expansión de la litografía estuvo condicionada asimismo por las políticas tributarias de los distintos países y su mayor o menor defensa de los sistemas de estampación previos. En el caso de Inglaterra, los altos impuestos cobrados a la importación de las piedras litográficas dieron inicialmente por resultado un menor desarrollo de la técnica. Al contrario, Francia abrió sus puertas al nuevo método tras evaluarlo cuidadosamente, dando libertad a la instalación de talleres en 1809. Este dato es relevante para el Río de la Plata ya que algunos de los principales litógrafos actuantes en la primera mitad del siglo xix procedieron de Francia y regiones vecinas, Suiza y Bélgica, como César Hipólito Bacle, José Gielis y Luciano Mège.

93 Dominique Vivant Denon (Chalon-sur-Saône, 1747-París, 1825) fue director general de museos de París, arqueólogo, artista y litógrafo.
Charles Philibert Lasteyrie (Brive, Corrèze, 1759-s/d, 1849) se formó como litógrafo con Senefelder y estableció su taller en París. Fue uno de los más decididos impulsores del nuevo método de estampación. Vicary, Richard, o. cit., y Eichenberg, Fritz, o. cit.

94 *Specimens of Polyautography, Consisting of Impressions taken from Original Drawings, Made on Stone purposely for this Work*, Londres, 1803.

Foto 4. Vista de la imprenta de Lemercier, París, litografía anónima, ca. 1845



Fuente: Imagen tomada de Fritz Eichenberg, Lithography and Silkscreen, Art and Technique, New York, Harry N. Abrams, inc., 1978, p. 14

Progresivamente, la litografía alcanzó un reconocimiento similar al de otras técnicas empleadas históricamente para la generación de imágenes, resultando bastante económica a la vez que sumamente atractiva para la sensibilidad romántica. Se trataba además de un procedimiento sencillo, de fácil aplicación una vez que se conocían sus principios. En las ilustraciones de libros, álbumes y atlas así como para imprimir documentos comenzó a ocupar un lugar cada vez más destacado, desplazando al aguafuerte.[95] Adolphe D'Hastrel (Neuwiller-lès-Saverne, 1805-Nantes, 1875), artillero naval, llegó al Río de la Plata con la escuadra francesa que bloqueó Buenos Aires en 1839. Recorrió la región, desembarcando en la isla Martín García y en Montevideo. A su regreso a Francia, y desde su retiro de la vida militar, en 1847, se dedicó a plasmar en litografías los apuntes tomados en América, los cuales fueron publicados en el *Álbum de la Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sur*.[96] También la obra del naturalista Alfred Demersay, *Histoire phisyque, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, incorporó un Atlas con litografías que muestran distintos aspectos de la geografía, la fauna, la flora, tipos humanos y cultura material de la región.[97] En Europa, las láminas de D'Hastrel y de Demersay eran un testimonio más de un mundo lejano y exótico, aunque de peso para la geopolítica y la economía de las naciones industrializadas. Se inscriben en un conjunto de trabajos, que no solo se centraron en América, también en África y en el Cercano Oriente, con obras de los artistas denominados «Orientalistas», en una combinación del interés del espíritu romántico por los pueblos del mundo y por lo exótico, con la necesidad soterrada de familiarizarse con regiones atractivas desde el punto de vista del colonialismo y de la dominación económica. En este marco podemos ubicar a David Roberts (Stockbridge, Edimburgo,1796-Londres, 1864), quien fue publicando diversos álbumes con litografías estampadas a partir de los dibujos que realizó a lo largo

95 En la revisión de colecciones para esta investigación, hallé litografías nacionales que resultan copias exactas de aguafuertes europeos, principalmente franceses. En la colección de documentos masónicos que se conserva en Montevideo, en el Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, se encuentra un diploma de Juan José Ellauri, estampado al aguafuerte «a París chez le F.·. Caillot Librairie, rue St. André des Arts nº 57, lequel tient tous les ouvrages Maç.». (Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, c-ix-1-20). También se encuentra allí un diploma masónico de Julio A. Pereira, que es copia litográfica exacta del anterior, realizado en Montevideo, por la litografía de Mège (Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, c-ix-1). Ver capítulo titulado «Duplicando imágenes.»

96 Garrido, Marcela F., con textos de Alejo González Garaño, *El pintor y litógrafo francés capitán Adolphe D'Hastrel*, Buenos Aires, Museo Roca, 2011 y Adolphe d'Hastrel, *Álbum de la Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del sur dibujadas por D. Adolfo d'Hastrel litografiadas por Ciceri, Sabatier, Hubert-Clerget, C. Muller y AD. D' Hastrel. Dedicadas a las bellas Americanas*, París Casa de los Sres. Gihaut Fréres.

97 Demersay, Alfred, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, vol. 1 y 2, París, Librairie de L. Hachette, 1860 y 1864, e *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites. Atlas*, (2ª. reimpresión), París, Librairie de L. Hachette, 1865.

de sus viajes. En 1838 y 1839 recorrió Egipto, Siria y Tierra Santa, editando a su regreso a Inglaterra una serie de láminas en colaboración con el litógrafo Louis Haghe.[98]

Al difundirse en el Río de la Plata, la litografía era un método todavía nuevo, en proceso de desarrollo y experimentación, pero cuyos principios estaban ya bien establecidos, habiendo llamado la atención de impresores, técnicos y artistas, con posibilidades muy amplias de aplicación.

La litografía ha sido vista también como un método democrático de acceso a las imágenes. Refiriéndose al caso europeo, Vicary afirma:

> La litografía se reveló inmediatamente como un arte «democrático», en el sentido de que no era necesario ser rico para patrocinar este arte, mas no parece probable que se previese su importancia como instrumento difusor de las ideas democráticas. Por espacio de cuarenta años, Daumier arremetió contra el régimen corrupto de Luis Bonaparte, primero con *La Caricatura*, y más tarde con *Charivari*, lo cual le valió varias estancias en prisión. Luego se dedicó a la sátira social, ocupación tal vez menos arriesgada. La litografía no solo se convirtió en un instrumento comercial sino que Daumier hizo de ella una poderosa arma política.[99]

Los artistas y la litografía

Como se señaló, la técnica resultó atractiva a los artistas desde el momento mismo de su difusión. El hecho de que surgiera a las puertas del romanticismo y durante el proceso de industrialización condicionó dos dimensiones principales para su desarrollo, la artística y la publicitaria (en términos generales, publicidad comercial, política, difusión científica, etc.). La primera se vio señalada por el interés de varios dibujantes y pintores por experimentar con el nuevo método. Relevantes figuras del siglo xix, como Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, 1828), *Eugène* Delacroix, Théodore Géricault, Odilon Redon (Burdeos, 1840-París, 1916), se sintieron atraídas por los contrastes de blanco, negro, escala de grises y la textura «gredosa» de la litografía; frente al tradicional aguafuerte ofrecía nuevas dimensiones expresivas. Ya en la segunda mitad del siglo xix, Redon utilizó frecuentemente la litografía para generar una serie de imágenes enigmáticas y misteriosas que sedujeron profundamente al poeta Stéphane Mallarmé (París, 1842-1898). Redon le envió un ejemplar de su álbum *Hommage a Goya*, compuesto de seis litografías.[100] Asimismo, Joris Karl Huysmans (París, 1848-1907) en su novela *A contrapelo*[101] también hace a su protagonista, Des Esseintes, un apasionado de las estampas litográficas del artista. La respuesta de Redon fue crear una imagen-retrato de este personaje, en 1888. Y es que no solo la originalidad de los dibujos de Redon

98 Bianucci, Rita, *David Roberts, A Journey in Egypt*, Florencia, Casa Bonechi, 2001.
99 Vicary, Richard, o. cit. p. 22.
100 Redon, Odilon, *Hommage a Goya*, París, L. Dumont, 1885.
101 Huysmans, Joris Karl, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2010.

resultaba de interés para los nuevos artistas y literatos, también atraía la atención el hecho de que las figuras aparecen inmersas en atmósferas penumbrosas, entrevistas a veces en el mundo de sombras que le permitía alcanzar la litografía. De allí que la técnica resultara sumamente adecuada a las intenciones expresivas del artista. Estampas como «Obsesión» (1894) o «Una máscara toca a muerte», esta última en el álbum dedicado a Edgar Allan Poe,[102] expresan ese carácter al límite de lo racional que sintió que podía alcanzar con los lápices grasos.

Previamente Goya, quien ya había llevado adelante los aguafuertes de los «Caprichos», también teñidos por el espíritu de lo monstruoso y de la crítica social, halló recursos interesantes en los procedimientos litográficos. Durante su exilio en Francia, realizó retratos y continuó con sus escenas taurinas. En ellas la tendencia a trabajar por «manchas» y la textura de la estampación despertó su curiosidad frente a sus trabajos previos, realizados a partir de planchas de metal, en los que predominaban las finas líneas, los «rayados» (intaglio) característicos de este tipo de grabado.

La iniciativa de Senefelder y André acercó tempranamente a los artistas a la nueva técnica. Los *Specimens of Polyautography* indican que, a poco de descubierta, sus difusores se percataron de su potencial para los trabajos artísticos. Desde principios del siglo XIX hasta el siglo XX, el interés experimental que caracteriza a los creadores les permitió realizar aportes originales, tanto en las bicromías iniciales, como en los trabajos en colores. Si bien hay una larga línea de litografías artísticas en las que predominan los aspectos documentales, caso de las vistas de ciudades y edificios en la obra patrocinada por el barón Taylor, por ejemplo, progresivamente se impusieron las estampas de invención. Paul Klee (Münchenbuchsee, Suiza, 1879-Muralto, 1940), George Groz (Berlín, 1893-1959), Maurits Escher (Leeuwarden, Países Bajos, 1898-Laren, 1972), Picasso (Málaga, 1881-Mougins, 1973), se sirvieron de esta técnica, la cual resultó extremadamente versátil. Si Escher pudo realizar imágenes distorsionadas con fuertes efectos perspectivos, como sucede en «Autorretrato en esfera reflectante» (1935), manteniendo la bicromía característica, Picasso, en «Figure au Corsage Rayé» (1949) y Fernand Léger (Argentan, Normandía 1881-Gif-sur-Ivette, Francia 1955) en «Marie, la acróbata» (1948) trabajaron a partir de zonas fuertemente coloridas complementadas con gruesos trazos en negro.

La publicidad, campo en el cual incursionaron diversos artistas e ilustradores permitió la creación de estampas y afiches litografiados, destinados a la captación de consumidores, en el marco del incremento del comercio, y de espectadores, en el anuncio de los espectáculos públicos. Steinlen (Lausanne, 1859-París, 1923) trabajó diversos carteles como litografías a color a fines del siglo XIX, por ejemplo «Tournee du Chat Noir», y Toulouse Lautrec (Albi, 1864-Saint André du bois, 1901) se aplicó a la creación de carteles para los espectáculos danzantes de fin de siglo, como «Troupee de Mlle. Églantine». Para

102 Redon, Odilon, *A Edgar Poe*, París, Fischbacher, 1882.

estas fechas las transformaciones artísticas y estas nuevas demandas habían liberado los diseños de las rígidas reglas de las Academias; la actualidad requería sus propios lenguajes.

Pero en Montevideo, en el período que se aborda aquí, la litografía despertó un mayor interés documental y publicitario que artístico. Asociada habitualmente a medios de prensa con un definido perfil ideológico o político, se mantuvo más próxima a la sátira, a la propaganda política desembozada, al reportaje gráfico, a la ilustración de episodios históricos que a la experimentación plástica. Los litógrafos trabajaron más por encargo y por sentido de la oportunidad que en pos de llevar la litografía a una nueva dimensión artística local. El medio cultural era aún incipiente, regido por artistas europeos, y distintas técnicas —litografía incluida— recién comenzaban a difundirse. Los litógrafos que citamos son los primeros profesionales en darla a conocer en el país, e incluso algunos, como Besnes e Irigoyen, recién la aprendían. El resultado de sus esfuerzos es un valioso conjunto de estampas que no solo constituyen un relevante patrimonio cultural, también un imprescindible documento para aproximarnos a diversas dimensiones de la sociedad y la cultura nacionales.

Este somero punteo sobre las expresiones litográficas hasta el siglo xx pretende únicamente presentar la riqueza del desarrollo de la técnica durante el siglo xix, unida a la creatividad de los artistas, y mostrar algunas de las derivaciones de un descubrimiento que, inicialmente, Senefelder solo pretendía utilizar para imprimir partituras musicales.

La imprenta en el Río de la Plata

Si bien este libro no trata sobre la imprenta, ni sobre la producción bibliográfica y periodística, debemos referirnos a ellas dada su estrecha vinculación con la litografía, ya que parte de las láminas acompañó periódicos y publicaciones de distinto tenor, complementando el mensaje escrito, generando materiales más amenos, cuidados e informativos, con mayor impacto propagandístico. Las relaciones entre imprenta y estampación resultan muy estrechas también en cuanto a reforzamientos mutuos, ideológicos, intelectuales o artísticos. Su coexistencia en un mismo soporte o producto final permitía ampliar el público capaz de comprender el sentido de las publicaciones. Un caso muy claro es el periódico *El Grito Argentino*, en el cual los lectores podían divertirse u horrorizarse con las noticias y críticas sobre el Restaurador, ampliadas en las imágenes que acompañaban los ejemplares. El público no alfabetizado accedía al mensaje a través de las estampas y de la lectura colectiva. El efecto que el texto y la imagen, complementando conjuntamente el mensaje, tenían sobre las conciencias de los habitantes es algo que no puede desconocerse.[103] En otros casos, la función de la imagen litográfica fue claramente ilustrativa, tendiente a familiarizar al lector o al observador con nuevos equipamientos técnicos o científicos, al presentar sus componentes o su funcionamiento.

Los primeros emprendimientos tipográficos en el Plata

El desarrollo de la imprenta durante el período colonial en la Banda Oriental fue inexistente hasta la invasión inglesa de 1807. Desde las Misiones Jesuíticas y desde Buenos Aires, capital del virreinato, llegaron algunos grabados, libros de carácter religioso y documentos, producidos por los indígenas formados en el oficio por los jesuitas, y posteriormente por la Imprenta de los Niños Expósitos.

La Compañía de Jesús estableció su primera imprenta misionera hacia 1700. En 1633, de acuerdo al Acta transcripta por Guillermo Furlong, «Insistentemente pide [la Congregación] una Imprenta para publicar así gramáticas como sermones en varios idiomas indígenas, sumamente necesario»,[104] lo que resultaba muy útil en el proceso de conversión de los guaraníes. Mientras no se contó con sacerdotes versados en las técnicas de impresión, y careciendo

103 Debe considerarse qué porcentaje de la población sabía leer y escribir. Sin embargo, nos encontramos todavía en una sociedad donde el peso de la oralidad es importante. Las lecturas en voz alta, en los cafés, plazas y otros centros de sociabilidad, permitían que las ideas se transmitieran, llegando tanto a letrados como a iletrados.

104 Acta Congregationis Provinciae, 1633. Archivo General Jesuítico, fol. 295. Copia en el Archivo de la Provincia Argentina de la Compañía de Jesús. En Furlong, Guillermo, o. cit., Tomo I, p. 46.

de los equipos, se intentó imprimir los libros manuscritos en Europa, lo cual tenía sus inconvenientes, dadas las distancias, los tiempos y los costos. Antes de la instalación de imprentas en las reducciones, los indígenas copiaban a mano los textos imitando los tipos de letra, colores de las tintas e incluso, los grabados de las portadas y de las páginas interiores de los libros que se encontraban en cada misión. En esta producción manuscrita destacan *Ritual*, *Arte de la lengua guaraní*, del padre Blas Pretorio (1696), y *Virorum Illustrium*, del padre Nicolás del Techo (ca. 1682-1687). En ellos se reprodujeron a mano con gran exactitud las letras de molde y los grabados. Asimismo se han conservado algunas planchas de madera (planchas xilográficas) que se utilizaron paralelamente a los tipos móviles.

La primera imprenta en las Misiones fue ideada por el Padre Juan Bautista Neumann, en colaboración con el Padre José Serrano.[105] Habrían iniciado sus ensayos hacia 1695, al reconocer que las sucesivas solicitudes a Europa para que se les enviara una imprenta no daban resultado. Se decidieron entonces por instalar una y fundir con plomo y estaño los tipos móviles en la Misión de Loreto, actual territorio argentino, próximo a la frontera paraguaya.

Se cita como su primer impreso un *Martirologio Romano*, seguido en 1705 por el libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, del Padre Juan Eusebio Nieremberg, impreso en guaraní, de acuerdo a la traducción del propio Serrano. Se trató de una obra ambiciosa, que incorporó 43 grabados realizados a partir de planchas de cobre, y 67 viñetas distribuidas en los folios. Sobre el borde inferior del retrato del Padre Tirso González, quien se desempeñó como Prepósito General de la Compañía de Jesús hasta su muerte, acaecida ese año de 1705, se encuentra la firma del grabador (o uno de ellos), el indígena Joan Yapari. También se conservó un grabado de gran tamaño, S. Joannes Nepomuceno Mártyr, realizado por el indígena Thomas Tilcara en 1728 en la Misión de San Ignacio, según indicación en lo alto de la lámina.[106]

Se conservan otros trabajos salidos de las imprentas jesuíticas como *Explicación de el catechismo en lengua guaraní* por Nicolás Yapuguai con Dirección del Padre Paulo Restivo de la Compañía de Jesús, impreso «En el pueblo de S. María La Mayor Año de MDCCXXIV», acompañado de una viñeta

---

105 Juan Bautista Neumann (Viena, 1659-Asunción, 1704). De acuerdo a Guillermo Furlong se trasladó al Plata en 1690 y desarrolló una amplia labor, incluyendo exploraciones fluviales para unir las misiones guaraníes con las de los indios Chiquitos.
José Serrano (Antequera, 1634-Reducción de Loreto, 1713). Llegó al Plata en 1658, estudiando en el Colegio Máximo o Universidad de Córdoba. Fue profesor de Gramática, Rector, Secretario del Provincial y Superior.

106 González Garaño, Alejo y González Garaño, Alfredo, *El grabado en la Argentina 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino», 1942, pp. 10 y 11. Sin embargo, Furlong considera que este grabado fue realizado en las misiones de Chiquitos, que integraban también la Provincia Jesuítica del Paraguay, pero correspondientes al actual territorio boliviano. Basa su aseveración en que el topónimo no especifica San Ignacio Guazú o Miní, y en el apellido del autor, de fonética diferente al guaraní. Furlong, Guillermo, o. cit., tomo 1, pp. 91-92.

con una representación de la Virgen María con el Niño. Para la realización de estas ilustraciones, y esto sucedió para la América Hispana en general, era frecuente basarse en grabados procedentes de Europa, autorizados por la Iglesia posconciliar. Aquí debe apuntarse que los religiosos y las autoridades tanto españolas como portuguesas atribuían a los indígenas un espíritu imitativo y no creativo, de allí que los sacerdotes les proporcionaran láminas como modelo, que ellos copiaban con absoluta fidelidad.[107] Esta línea de copistas fue propiciada por las autoridades coloniales y por la Iglesia, que consideraban que las Bellas Artes europeas eran las únicas legítimas, asegurándose, a la vez, que no se producirían desviaciones respecto de la doctrina de la Iglesia. Fue habitual la reproducción de grabados flamencos, como los de Wierix. Un ejemplo es la ilustración que estos grabadores hicieron, en 1586, de la denominada «Biblia Natalis», del jesuita Jerónimo Nadal, cuyo título es *Evangelicae Historiae Imaginis*. Los jesuitas la utilizaron en las misiones, tanto de América como de Asia. Consta de 153 estampas que narran pasajes del Nuevo Testamento, desde la Anunciación hasta la coronación de la Virgen María en el cielo. Asimismo, en su interés de evangelizar en el marco de los postulados trentinos, el emperador Carlos I estableció un contrato con la imprenta de Amberes Plantin-Moretus, otorgando privilegios para la impresión de libros religiosos destinados a los territorios españoles en Europa y en América.

Sin embargo, el interés de los jesuitas en desarrollar la cultura letrada y las bibliotecas en América, esencialmente con una finalidad evangelizadora, fue una experiencia truncada con su expulsión de los territorios bajo dominio español, decretada por el rey Carlos III de Borbón en 1767.[108] Décadas más tarde se instaló la imprenta en Buenos Aires (1780),[109] con prensas y tipos procedentes de Córdoba, del desafectado Colegio Máximo jesuítico, luego Universidad de San Ignacio y Colegio de Montserrat. Dicha imprenta habría sido importada desde la península italiana en 1764. Considera Furlong que la colección de tipos de esta imprenta era muy importante, distinguiéndose en sus impresos hasta 37 tipos de letras. Algunos tipos más y planchas para grabados se realizaron en Buenos Aires, ciudad en la que ya para esa fecha se encontraban activos algunos

107 Un estudio panorámico del arte iberoamericano entre 1500 y 1825, donde se abordan la imitación, la originalidad y la hibridación en el arte colonial, es el de Gutiérrez, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

108 La Real Pragmática ordenaba la expropiación de los bienes de la orden, y establecía los inventarios que era necesario realizar para mobiliario, herramientas y documentación. El decreto real se denominó *Real Cédula para que en los Reinos de las Indias se cumpla y observe el decreto que se inserta, relativo al extrañamiento y ocupación de temporalidades de los religiosos de la Compañía de Jesús*. Ver Schenone, Héctor, et al., *San Ignacio, la iglesia más antigua de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, 1997, p. 24.

109 Furlong, Torre Revello y Outes consideran como realizados previamente en Buenos Aires una serie de impresos, hojas de carácter informativo y administrativo, para los cuales se utilizaron imprentas pequeñas, posiblemente pertenecientes a privados.

plateros, tallistas y grabadores capaces de materializar diversas obras, también destinadas a la imprenta. Entre las xilografías conservadas se cuenta una imagen de la Virgen del Rosario con el Niño, realizada hacia 1796. Se conocen los nombres de dos grabadores, Manuel Rivero y Juan de Dios Rivera, quienes procedían de Cuzco, ciudad de importante producción artística durante la colonia. El primero grabó en 1789, sobre una plancha de cobre, el «Verdadero retrato de la Milagrosa imagen de Na. Sa. D. Luxan», y el segundo un retrato del rey Fernando VII, entre otras obras.[110]

Como se consignó antes, la primera imprenta porteña, llamada «de los Niños Expósitos» o «de los Expósitos» fue instalada en 1780, con el traslado de la imprenta del Colegio de Montserrat de Córdoba, arruinada tras la expulsión de los jesuitas. De acuerdo a las referencias brindadas por Ariosto Fernández, el Intendente del Ejército y la Real Hacienda, Manuel Ignacio Fernández, escribió en 1779 al Ministro Gálvez que, en ese momento, no existían imprentas en todo el distrito jurisdiccional.[111] Esta situación generaba problemas ya que era necesario difundir decretos reales y contar con formularios de carácter administrativo. En la Imprenta de los Expósitos se imprimió, en 1783, la Carta-patente para la Orden Terciaria de Montevideo, formulario del cual se tiraron doscientos ejemplares. Sobre el texto se encuentran tres pequeños grabados, representando el central a la Virgen María flanqueada por dos santos, a derecha e izquierda. Esto resulta interesante ya que supone la participación de un grabador y mantiene la línea ya trazada por las imprentas europeas, y por las jesuíticas misioneras, combinando imágenes y textos. Ariosto Fernández consigna una nota fechada el 26 de abril de 1783, dirigida a Pedro Caballero, secretario de la Orden Terciaria:

> Pasé a la Imprenta y manifesté dha Patente, yme respondieron que se harían, pero que las Laminas que se piden qe. ellos no las tienen, y que eso era cosa que Yo devia encargar a Persona que entendiera... He hecho barias diligencias por si hallaba Persona que abriera las Laminas, y me dieron razón de un Pardo qe.es el que las abre en Laminas de Cobre, y este quiere por abrir las tres Laminas diez y ocho pesos lo que me parece qe.no es nada caro, y todos di.lo mismo, y con esto le quedan las Laminas para qe.a la hora que quieran volver a imprimir Patentes no hallen dificultad elg.a y asi pueden inmediatamente avisar en el asunto sies que acomoda el precio, que todo importa veinte y siete y medio pesos, para mandar abrir las Laminas...[112]

En forma todavía rudimentaria, la región platense comenzaba a producir algunos impresos, incluso acompañados de imágenes, pero es evidente que la expulsión de los jesuitas implicó un retroceso en las artes tipográficas y del grabado, ya que se perdió la pericia adquirida por los artesanos indígenas en las

110 González Garaño, Alejo y González Garaño, Alfredo, *El grabado en la Argentina 1705-1942*, o. cit., p. 11.

111 Fernández, Ariosto, «Comentarios de un impreso y de un olvidado grabador porteño del siglo XVIII», en Suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 6 de marzo de 1949.

112 Ibídem. La transcripción respeta la grafía original.

reducciones. En cierta forma la experiencia misionera quedó circunscripta a sí misma, y con una utilidad principalmente local y en menor medida regional. Sin embargo, el conocimiento del grabado perduró, apareciendo esporádicamente algunas estampas. En Buenos Aires, el primer registro de imágenes impresas durante el período revolucionario corresponde a Manuel Pablo Núñez de Ibarra, quien procedía de Corrientes. Al igual que sucedería posteriormente en Montevideo con otros grabadores, como el francés Aubriot, aplicó sus conocimientos en el repujado de metales para realizar tipos de imprenta y viñetas. En 1809 grabó una plancha de pequeñas dimensiones «Santa Rita de Cassia. Vencedora de imposibles» y en pleno proceso revolucionario, grabó el retrato ecuestre de José de San Martín (1818) y los de Manuel Belgrano (1818-1821).[113]

Lógico es pensar, por otra parte, que la capital virreinal proveyera de los impresos y formularios necesarios a otros puntos de la región, entre ellos la plaza fuerte de Montevideo. En su detallado estudio *Orígenes de la imprenta de Niños Expósitos*, Carlos Heras afirma: «Contra lo que comúnmente se supone, la imprenta, desde sus primeros días, inició una actividad extraordinaria, produciendo cuanto papel impreso podía hacer falta en el Virreinato, y aun trabajó guías para Chile, cartas para el Paraguay y Montevideo, etc.».[114]

Esta imprenta, a la vez que propulsora de cultura, fue una herramienta política para las autoridades civiles y religiosas virreinales, ya que a través de ella se difundieron materiales trascendentes para la vida colonial, como oraciones, cartas pastorales, reglamentos, oficios, resoluciones reales y proclamas, incorporándose también almanaques, semanarios de agricultura y algunos trabajos de carácter médico sobre la vacuna y la cesárea. En el estudio de Heras se realiza un pormenorizado listado de las ediciones salidas de esta imprenta. De acuerdo al mismo, estuvo en actividad hasta 1825.

Resulta un detalle interesante ver cómo se reflejaron las condiciones políticas en los aspectos decorativos (viñetas) de los materiales impresos, además de, evidentemente, en los textos mismos. Mientras que en las Misiones y en los impresos de Buenos Aires durante la colonia abundaban las viñetas con imágenes religiosas y el escudo de España, a partir de 1810 comenzó el predominio de elementos neoclásicos de carácter bélico y referencias a la mitología clásica, siguiendo los modelos europeos, principalmente franceses posrevolucionarios. Así, la portada del *Registro Nacional Provincias Unidas del Río de la Plata Libro I,* de 1825, está decorada con una imagen en la que se ven un gorro frigio, casco, escudo, espada, palmas, hojas de laurel y caduceo de Mercurio. De esta forma, no solo el contenido de las publicaciones estaba orientado ideológicamente, la nueva realidad republicana era reforzada a través de las decoraciones

113 González Garaño, Alejo y González Garaño, Alfredo, o. cit., pp. 11 y 12. También en Del Carril, Bonifacio y Houssay, Luis Leoni, *Iconografía del General San Martín*, Buenos Aires, Emecé editores, 1971.

114 Heras, Carlos, o. cit., p. XI.

que la vinculaban con la antigüedad clásica, el republicanismo romano y la simbología francesa revolucionaria.[115]

La imprenta en Montevideo

La plaza fuerte de Montevideo debió esperar la invasión inglesa de 1807 para contar por primera vez en su historia con una imprenta. *La Estrella del Sur/ The Southern Star* constituyó la experiencia pionera en la prensa montevideana y fue una iniciativa específica de los invasores. En 1810, suspicaz ante este peligroso ensayo, la monarquía española obsequió la llamada «Imprenta de la ciudad de Montevideo», popularmente denominada «la Carlota», en homenaje a la princesa de la casa de Borbón que realizó la donación.[116] En ella se imprimieron bandos y periódicos montevideanos, y, al igual que en la publicación inglesa previa, con un claro sentido político. En la producción de ambas imprentas los textos se acompañaban de una única imagen en el encabezado, el escudo de Inglaterra, en el primer caso, y el de Montevideo, en el segundo, con las banderas inglesas abatidas.[117] En la capital virreinal también se produjeron algunas láminas, como los perfiles de Fernando VII, con motivo de su coronación en 1808, y otras de asunto religioso. Por tanto, era posible también obtener tipos metálicos con viñetas o guardas decorativas. Pero en los inventarios y libros conservados predominaban todavía las imprentas europeas. En Montevideo se fueron conformando algunas bibliotecas privadas con algunos centenares de libros, como las de Francisco Ortega y Monroy, Clara Zabala y Cipriano de Melo.[118]

115 En la Argentina, esta nueva simbología ha sido estudiada recientemente por Fernando Aliata, especialmente en el campo de la arquitectura y el urbanismo. Ver Aliata, Fernando (de.), *Carlo Zucchi, Arquitectura, Decoraciones urbanas, Monumentos (1826-1845)*, Argentina, Universidad de La Plata, Editorial Al margen, 2009.
También se difundió la nueva iconografía republicana en el Uruguay a nivel de los cuños para el papel sellado. Ver Beretta, Ernesto, «Iconografía oriental en miniatura: los mensajes de libertad y republicanismo en los cuños para el papel sellado, las medallas y las monedas durante los primeros años del Uruguay independiente». Ponencia presentada a las V Jornadas de investigación y IV de extensión, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Grupo de trabajo n.º 43 «Problemas y debates sobre la historia del siglo XIX en el Río de la Plata», Montevideo, 8 a 11 de octubre de 2013.

116 De acuerdo a Estrada, Dardo, o. cit., la prensa y las cajas de tipos enviados por Carlota de Borbón, esposa del rey Juan VI de Portugal, instalados entonces en Brasil para escapar de Napoleón Bonaparte, habrían sido sustraídas de la Imprenta Real de Río de Janeiro.

117 De acuerdo a Isidoro De María, el escudo de Montevideo fue trabajado en madera, indicando la combinación de tipos metálicos traídos desde Río de Janeiro con un taco de madera, posiblemente realizado en plaza. Para este detalle y para otra síntesis del desarrollo de la imprenta en Montevideo entre 1807 y 1838 ver De María, Isidoro, *Montevideo antiguo, tradiciones y recuerdos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004, pp. 204-214.

118 Rocca, Pablo, o. cit., p. 20 y ss. También, Sala de Touron, Lucía y Alonso Eloy, Rosa, *El Uruguay comercial, pastoril y caudillesco*, tomo II «Sociedad, política e ideología», Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

La Estrella del Sur publicó noticias y avisos, propiciando el liberalismo inglés. La respuesta española, la *Gazeta de Montevideo,*[119] no publicó avisos, centrándose en la propaganda política a favor de la monarquía española. En cierta forma, la corona se vio obligada a su utilización, lo que implicaba un profundo cambio en las estrategias desplegadas desde el poder colonial. Ambos periódicos, el inglés y el españolista, representaron asimismo la irrupción en la plaza fuerte de un medio de comunicación esencialmente moderno. Alicia Torres refiere la importancia que adquirió el periódico en ese momento:

> Como instrumento ideológico-cultural la *Gazeta* ocupó un territorio cuya estabilidad estaba puesta en cuestión. El complejo entramado de textos que opera en su diseño irrumpió en un espacio conflictivo donde no solo se dirimían luchas por el poder político y cultural, sino también por el predominio interpretativo y representacional [...]
> ... en aquellos años, la situación crítica que se vivía en el espacio colonial habilitaba la escenificación de distintas luchas de unos sectores que intentaban desalojar a otros... cada vez más, era indispensable legitimar la apropiación territorial a través del saber y la escritura.[120]

A nivel técnico, la primera empleaba tipos ingleses, y la segunda españoles —o portugueses—, los cuales son considerados por Jacinto Duarte tipos imperfectos.[121] Estas características técnicas se proyectaron en las publicaciones de la Patria Vieja, que continuó utilizando la «Imprenta de la ciudad de Montevideo», única disponible. Para este autor, la imprenta inglesa debe verse como producto de la cultura de dicha nación, tanto en los contenidos como en sus aspectos formales y técnicos. Se atribuye su dirección a Thomas Bradfort, integrante del Estado Mayor del Ejército Inglés, quien firmaba con el significativo seudónimo «Veritas». La *Gazeta* montevideana alcanzó a editarse hasta 1814, al finalizar el dominio español sobre Montevideo. Como instrumento ideológico, esta imprenta continuó cumpliendo sus fines de difusión, esta vez al imprimir *El Sol de las Provincias Unidas*[122] y luego el «Prospecto» del proyecto trunco del *Periódico Oriental* (1815). Es sintomático que, al abandonar la plaza, los porteños se llevaran la imprenta, lo que servía a sus intereses doblemente: sumar un medio con el cual difundir sus propias ideas, y evitar que los partidarios de la autonomía oriental la utilizaran para expandir sus reivindicaciones. Ante los reclamos de Artigas, la imprenta regresó a Montevideo. En su accionar propagandístico se imprimieron en ella, durante el período artiguista, algunas canciones patrióticas.

---

119 Un detallado estudio de esta publicación y su reproducción facsimilar puede verse en *Biblioteca de Impresos raros americanos, Gazeta de Montevideo*, vol 1 y 2, o. cit.

120 Torres, Alicia, o. cit., pp. 140 y 142.

121 Duarte, Jacinto, o. cit, p. 14.

122 Un estudio sobre esta publicación y un análisis sobre la prensa y su importancia en el período se encuentra en Wilson González, «El Sol de las Provincias Unidas, un comentario sobre el periodismo, la revolución y la difusión de ideas en Montevideo a fines de la época colonial», en CLAHR *Colonial Latin América historical review*, volumen 13, n.º 1, Albuquerque 2004 (2006), pp. 53-87.

Una inicial producción de dibujos satíricos circulante durante la revolución, en los cuales no solo se atacaba a las autoridades españolas, también a personas públicas y facciones revolucionarias, junto a las composiciones escritas a tinta, y los primeros impresos donde también se cuestionaba la actuación de las figuras del proceso emancipador, se multiplicó años más tarde a cientos de ejemplares con el aumento del número de imprentas y la llegada de la litografía, de allí su interés y su peligro.[123] Posteriormente, las autoridades republicanas, atentas a la importancia de formar la conciencia y la opinión pública ciudadanas, se mostraron respetuosas de la libre circulación de ideas, y la fomentaron como parte del nuevo juego político. Críticas y denuncias se canalizaron por la prensa, la cual incluso contribuyó a restañar relaciones interpersonales, a través de pequeños textos de disculpas que publicaban los particulares ante discusiones o malos entendidos con algún vecino. De esta forma se podían limar asperezas y corregir equívocos mediante un gesto que mantenía la distancia interpersonal.

La Estrella del Sur afirmaba que «En esta región las ventajas de una *Imprenta libre* hasta ahora nunca se han experimentado».[124] Desde Buenos Aires, las autoridades coloniales respondieron con la Imprenta de los Niños Expósitos:

> Por cuanto desde que los enemigos de nuestra santa religión, del rey del bien del jenero [sic] humano emprendieron la conquista de la plaza de Montevideo trayendo tropas de los puertos de Inglaterra, escogieron entre todas sus armas, como la más fuerte para el logro de sus malvados designios, la de una imprenta, por medio de la cual les fuese fácil difundir entre sus habitantes de esta América especies las más perniciosas y seductivas.[125]

Las autoridades virreinales no solo prohibieron, en la medida de sus posibilidades, la circulación y lectura de la publicación de los invasores ingleses, también de todo aquello que atentara contra los postulados de la dominación colonial o cuestionara a la monarquía. El contrabando de materiales impresos, tanto libros como grabados, estaba a la orden del día. En el Archivo General de la Nación, en Montevideo, se conserva la documentación sobre unas láminas ingresadas ilegalmente, representando la ejecución del rey francés Luis XVI, un episodio candente en el debilitamiento del régimen absolutista. Como sucede frecuentemente, el documento no se acompaña de las estampas, posiblemente destruidas por las autoridades.[126] La condición de Montevideo y de Buenos

---

123 Una de estas caricaturas trazadas a mano durante el período revolucionario representa a José de San Martín con orejas de asno y una botella de aguardiente en su mano, montado sobre O' Higgins, representado como un burro y llevando el gorro frigio. Ambos conducen a los pueblos de Chile, dibujados como un rebaño de ovejas, hacia la perdición. Agradezco a la Dra. Ana Frega, quien me facilitó la reproducción de esta imagen.

124 Duarte, Jacinto, o. cit., p. 261.

125 Ibídem, pp. 261-262.

126 Beretta, Ernesto, «Las autoridades en alerta. Una aproximación a la imagen en el Río de la Plata y a su vertiente anti monárquica». Ponencia presentada en el Simposio *A 200 años de la Junta de Gobierno en Montevideo: soberanía y pacto colonial ante la crisis de la monarquía española,* 1 y 2 de octubre de 2008, Archivo y Museo Histórico Municipal, Cabildo de Montevideo. Inédita.

Aires como ciudades portuarias y el gran número de buques que arribaban a ellas facilitaba este tráfico ilícito.

La experiencia de la imprenta inglesa hizo tomar conciencia a las autoridades coloniales que la lejanía geográfica de Montevideo de la convulsionada situación europea y de las nuevas ideas no era garantía para el mantenimiento del statu quo y la estabilidad del sistema colonial. El potencial que tenían los impresos para generar imágenes contrapuestas o disidentes sobre los gobiernos, o para cimentar la formación de una opinión pública, fue entonces percibido claramente. A nivel teórico, la conformación de opinión pública, ha sido señalada para el caso europeo por Jürgen Habermas. Para este sociólogo más que de «opinión pública» debe hablarse de «esfera pública», a partir del término *Offentlichkeit*, «publicidad», empleado en el sentido de «hacer público». «Opinión pública» implicaría un consenso, en tanto que «esfera pública» supondría el debate de las ideas que se ponen a consideración.[127] El término «opinión pública» —y con este sentido de consenso y mínimo cuestionamiento, buscado por las autoridades coloniales— aparece tempranamente en Montevideo. En la respuesta que el Cabildo dirigió a la Infanta Carlota Joaquina en agradecimiento por la donación de la imprenta, expresó:

> Hemos recibido la imprenta que se ha dignado V.A. enviar á esta ciudad con el loable fin de cimentar la *opinión pública* sobre sus verdaderas bases deshaciendo las maquinaciones artificiosas con que la junta de Buenos Aires pretende alucinar a los pueblos para apagar el fuego santo del patriotismo y desviarlos de la carrera de sus deberes.[128]

En este juego de difusión ideológico-política, el Cabildo, al recibir la imprenta, afirmó que su objetivo era «fijar la *verdadera opinión* de los pueblos de este continente, publicando las noticias de nuestra península, y su verdadero estado político, que había tentado desfigurar la Junta revolucionaria de Buenos Aires».[129] Se trataba de soslayar cualquier tipo de disidencia, y lograr una opinión positiva de la población criolla hacia la metrópoli.

Es interesante repasar el listado de impresos realizados en la «Imprenta de la Ciudad de Montevideo» a partir de 1810, proporcionado por Dardo Estrada, ya que en su mayoría se trata de materiales de carácter político, que buscaban terciar hacia uno u otro bando (revolucionarios y realistas), dependiendo de quién dominaba la ciudad y por tanto su imprenta. Entre ellos pueden citarse: *Reflexiones de un verdadero Español dirigidas á los Individuos y amigos de la Junta Provisional de Gobierno de Buenos Aires* (1810), *Manifiesto. El Gobierno de Montevideo á Los Pueblos de la América Meridional* (1810), *Proclama del Excelentísimo Señor Virrey de las Provincias del Río de la Plata á los fieles Españoles Americanos de Montevideo* (1811), entre otros, todos ellos de marcado sentido españolista. A los opúsculos serios deben sumarse las sátiras, otra forma de atacar a los

127 Brigs, Asa y Burke, Peter, o. cit., pp. 87 y 88.
128 Estrada, Dardo, o. cit., p. 10.
129 Ibídem, p. 11.

revolucionarios, por ejemplo *Hazañas de Castelli en Campaña. Impreso en Lima y reimpreso en esta Ciudad para diversión de los curiosos* (1812), o *Pintura de la crueldad y Excesos del despotismo ó el preso inocente. Relación patética exortatoria* [sic] *á los Habitantes de Montevideo*, de Antonio Uteza (1812). Tomada la plaza por las fuerzas revolucionarias, el signo de los impresos cambió radicalmente. Al *Periódico Oriental*, propuesto por Artigas, que quedó solo en Prospecto, se añaden, entre otros, *Manifiesto del Excelentísimo Ayuntamiento de Buenos Aires sobre la feliz revolución del 16 de abril de 1815* (1815), *Descripción de las fiestas cívicas celebradas en la capital de los pueblos orientales el 25 de mayo de 1816* (1816), y la célebre *Oración inaugural que en la apertura de la Biblioteca Pública de Montevideo, celebrada en sus fiestas mayas de 1816, Dixo D. A. L. Director de este establecimiento* (1816). Lo interesante es la búsqueda de publicidad y difusión inmediata, ya que como puede observarse apenas desarrollado un evento, se publicaban impresos sobre él. Esta dinámica continuó durante todo el siglo, e incorporó las imágenes litográficas.

Pero, progresivamente, el número de imprentas se fue incrementando. Esta situación obliga a preguntarse si podemos hablar de una ampliación del público lector, o de una ampliación de las ofertas para el mismo. En 1817, José Miguel Carrera instaló la llamada «Imprenta Federal», puesta bajo la dirección de los nombres ficticios William Griswold y John Shape. Con parte de esta imprenta, que permaneció en Montevideo al abandonar Carrera la ciudad, se instaló la llamada «Imprenta de Pérez», adquirida luego por los hermanos Ayllon, de allí la denominación de imprenta «de los Ayllones».[130] A ellas deben sumarse las Imprentas «de Torres» y «de la Caridad». En estas prensas se tiraron diversos periódicos, en general de corta duración, pero que llaman la atención por su número en una ciudad pequeña y bajo sucesivo dominio portugués y brasilero.[131] Fue entonces, durante la Cisplatina y los años de la emancipación iniciada en 1825, que las imprentas se desarrollaron a través de diversas iniciativas. Afirma Benjamín Fernández y Medina que durante el período 1817-1829 se editaron en Montevideo unos 25 periódicos,[132] los que fueron subiendo su tono contestatario a medida que maduraba la idea de independizarse del Brasil. Se cita, como ejemplo más destacado, *El Ciudadano* (1823), redactado por Santiago Vázquez. Igualmente, debe señalarse que la adquisición de imprentas no era todavía sencilla, de allí la sucesión de propietarios para unos pocos conjuntos de prensas y cajas con tipos; en cierta forma podemos considerarlas un bien codiciado. A su vez, las nuevas autoridades portuguesas propiciaron esta profusión de impresos. De hecho en 1821 la Imprenta

130 Una pequeña referencia sobre estos hermanos de origen chuquisaqueño, Valentín y José Rosendo, brinda José María Fernández Saldaña en *Diccionario uruguayo de biografías…*, o. cit., entrada Ayllon, José Rosendo y Ayllón, Valentín, p. 121.

131 Para un detalle de los periódicos publicados desde estas imprentas ver Estrada, Dardo, o. cit., p. 19. También en Fernández y Medina, Benjamín, o. cit., y en Zinny, Antonio, o. cit.

132 Fernández y Medina, Benjamín, o. cit., p. 18.

de Pérez imprimió un bando titulado *Anuncio de la Ley, sobre la Livertad* [sic] *de Ymprenta* [sic], donde puede leerse:

> [La sociedad] no compuesta ya de Opresores, y Oprimidos, sino de hombres elevados a la dignidad de iguales y libres, interesados en las ventajas generales trabajan incesantemente en edificar Murallas mucho más sólidas que el bronce en la opinión general contra el poder de la arbitrariedad, y tiranía. Aprovechados con las terribles pero eficaces lecciones de la experiencia, y de cuanto útil, y aplicable presentan los nuevos sistemas, desprecian los delirios de acaloradas imaginaciones, y solo buscan conforme a sus necesidades la Santa Libertad. Su Depósito, ya no es confiado a la Prepotencia ni a la casualidad sino a Leyes positivas, y sabias garantidas por el voto común; tal es la que hoy publican las Cortes generales Extraordinarias Constituyentes, sobre el libre uso de la Imprenta; arma mucho más poderosa que la fuerza para atacar la arbitrariedad, y contener la licencia: por ella presentados al público los crímenes con toda su enormidad, causan muchos más saludables ejemplos que todas las torturas juntas, inventadas por la barbarie, y mantenidas por la ferocidad e injusticia: por ella a cubierto el honor del Ciudadano, no es juzgado en el seno del misterio por la prevención ni maltratado por la mordacidad: por ella reprimidos los ímpetus de las pasiones su ejercicio es conformándose a la felicidad general por ella en fin, erigido el hombre soberano universal, somete a su jurisdicción a todos los habitantes del globo sin distinción de personas.[133]

El decreto sobre la extensión de libertad de imprenta, también impreso en 1821, establece las pautas a las que debía ceñirse todo aquel que pretendiera imprimir, comprar o vender libros en los territorios dependientes de Portugal, afirmando en su artículo primero: «Toda persona puede desde la publicación de esta Ley en adelante imprimir, publicar, comprar, y vender en los Estados Portugueses cualesquiera libros ó escritos sin previa censura...».[134] Sin embargo, esta libertad estaba constreñida por los que se denominaban «abusos», los cuales implicaban juicios y penas para los responsables. Las causales de abuso están establecidas en el Artículo octavo: «Puede abusarse de la libertad de Imprenta: 1.º Contra la Religión Católica Romana: 2.º Contra el Estado: 3.º Contra las buenas costumbres: 4.º Contra los particulares.[135]

Asimismo, la «Imprenta de la Caridad» instauró su reglamento de funcionamiento en 1822, el cual fue reimpreso en 1826. Allí se establece que si bien la imprenta era uno de los ramos generales de la Hermandad de Caridad, no era un establecimiento público, sino privado, no estando obligada a recibir obras de ninguna corporación. El material a imprimir lo sería por orden directa del Hermano Director, así como el número de ejemplares.[136] Estas pautas resul-

133 *Anuncio de la Ley, sobre la Livertad* [sic] *de Ymprenta* [sic], Montevideo, Imprenta de Torres, 1821. La grafía del párrafo trascripto se ha modernizado parcialmente dada la cantidad de divergencias que presenta con las normas gramaticales actuales.

134 *Sobre la extensión de la libertad de Imprenta*, Montevideo, Imprenta de Pérez, 1821, p. 1.

135 Ibídem, p. 1.

136 *Reglamento de Imprenta de la Hermandad de Caridad de Montevideo, acordado el 21 de diciembre de 1822*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1826.

tan significativas ya que indican, por un lado, la demanda de particulares y de dependencias oficiales para que se imprimieran distintas obras, por otro, el nuevo estatus que estaban adquiriendo los escritos como medio de comunicación y difusión, y finalmente la importancia económica que iba asumiendo el negocio. No cabe duda que, pese a las restricciones, la mayor libertad establecida por las autoridades para la publicación y circulación de obras haya constituido un estímulo para el establecimiento de imprentas.

Un renovado interés en los aspectos visuales

A la vez que por los contenidos, los publicistas e impresores se preocupaban por el aspecto visual de las páginas, en las que los elementos decorativos comenzaron a tenerse más presentes. La «Imprenta de la Caridad» destacó en este sentido, ya que distintos estudiosos, entre ellos Fernández y Medina, le atribuyen las mejores impresiones del período 1823-1837. Destaca por su calidad la traducción del italiano de *Elogio de Pío VII* (1826), y ya establecida la República Oriental, la *Memoria de la Comisión Topográfica...* (1837). Este cuidado es visible en la variedad de tipos de imprenta, que incluía guardas decorativas, jeroglíficos, viñetas, etc., los cuales fueron presentados en la publicación *Muestras de caracteres de letras, geroglíficos* [sic] *y guarniciones que existen en la Imprenta de la Caridad* (1838).[137] Además de los primeros tipos fabricados en la ciudad por los hermanos Ayllon, para la «Imprenta de la Caridad», se importaban, de acuerdo a Grünwaldt Ramasso, letras de molde y viñetas de los Estados Unidos.[138] El diario *El Nacional* informaba a los interesados, en 1835, que su imprenta poseía guarniciones, adornos y jeroglíficos [emblemas] para encabezamientos,[139] una forma de atraer mayor número de clientes al ofrecerles impresiones atractivas. Igualmente, en el período republicano debemos consignar también al grabador Aubriot,[140] quien realizó al menos dos cuños sobre metal conteniendo viñetas para el diario *El Universal*. Uno de ellos, aparecido en 1833, lleva en el borde inferior izquierdo la firma del grabador. El óvalo apaisado, coronado por un lazo y con la leyenda «El Universal», presenta en el campo una vista de la bahía, el cerro y la ciudad de Montevideo, donde destaca su catedral, iluminados por un gran sol naciente cuyos rayos parten del extremo derecho de la composición. El otro, cuya autoría le asignamos por analogía

137 *Muestras de caracteres de letras, geroglíficos* [sic] *y guarniciones que existen en la Imprenta de la Caridad,* Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

138 Grünwaldt Ramasso, Jorge, o. cit., p. 88.

139 Diario *El Nacional*, Montevideo, 14 de abril de 1835.

140 Pedro Edmé Aubriot (Le Quesnoy, Francia, 1786-Montevideo,1857). Se anunciaba en Montevideo como grabador y armero. En su establecimiento vendía lámparas, mecheros, tinteros y diversos artículos de metal, algunos importados y otros realizados por él. Veterano de las guerras napoleónicas, fue durante la Guerra Grande Capitán de la Legión Francesa. Aubriot se vio involucrado en la creación de la máquina infernal, un artilugio explosivo atractivamente envuelto, enviado a Rosas con el fin de eliminarlo. Hoy puede verse en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

tipológica y por haber sido realizado para el mismo diario, es la viñeta para el encabezado de la sección Remates: otro óvalo, también apaisado y coronado por el lazo, con la leyenda «Remates» y en el campo, el caduceo, el martillo y ramas de laurel como emblema de la prosperidad comercial. En la prensa montevideana pueden verse otras viñetas cuya autoría desconocemos, ya que no están firmadas, y cuyos tipos tanto podían ser importados como realizados en plaza. Por ejemplo, en algunos avisos de *El Nacional* acompañados de viñetas, aparece una carreta de típicas características rioplatenses. Dado el localismo del motivo, o bien se encargó enviando un dibujo al extranjero o se encomendó a uno de los grabadores que trabajaban en Montevideo, los que eran varios para entonces, principalmente de origen francés.[141]

Foto 5. Viñeta grabada por Aubriot para el diario montevideano *El Universal*



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

Esta preocupación por los aspectos técnicos y visuales de las publicaciones despertó el interés en cuanta novedad pudiese vincularse a la imprenta. Resulta lógico que la irrupción de la litografía en Montevideo haya constituido uno de los elementos más interesantes en este proceso.

141 Beretta, Ernesto, *Los inicios de la europeización artística en Montevideo…* o. cit. (inédita), y Grünwaldt Ramasso, Jorge, o. cit.

La imprenta en el nuevo Estado Oriental

Así como el estudio de la litografía requiere considerar el campo más amplio de la imprenta, dada las vinculaciones entre ambas actividades, el establecimiento de la República obliga también a conocer el nuevo marco normativo para comprender los alcances y límites que encontraban los publicistas, impresores, dibujantes y estampadores para difundir sus trabajos. La Constitución de 1830 estableció la libertad de emisión y circulación de la información y la opinión. En la Sección XI, Disposiciones Generales, Capítulo único, inciso 141 se establecía:

> Es enteramente libre la comunicación de los pensamientos por palabras, escritos privados, ó publicados por la prensa en toda materia, sin necesidad de previa censura; quedando responsable el autor, y en su caso el impresor, por los abusos que cometieren con arreglo á la ley.[142]

Sin embargo, el concepto de libertad de imprenta apareció ya en el período artiguista, y como vimos, continuó durante la dominación portuguesa. Dámaso Antonio Larrañaga, al declinar ser nombrado «Revisor de la prensa» por el Cabildo, argumentó que

> [...] los pueblos de las Provincias Unidas se hallan en el nuevo pié de no tener Revisadores, sinó [sic] que cada ciudadano tiene libertad de imprimir sus sentimientos, bajo la responsabilidad correspondiente del abuso que hiciese de ese derecho. Tenga, pues. V. E. la bondad, en vista de lo expuesto, ó de omitir este empleo por no ser conforme á la práctica y derechos de estos pueblos, ó bien encargarlo á otro por mi imposibilidad.[143]

Los partidarios del republicanismo —y a disgusto los nuevos soberanos europeos por presión del liberalismo—, proponían un nuevo modelo antropológico. No se trataba ya del súbdito dominado por la corona desde ultramar, o por las autoridades virreinales delegadas, que debía asimilar los imperativos que se le proponían, ahora la figura del ciudadano requería una nueva participación y una nueva responsabilidad en la construcción de la opinión y en el progreso de la sociedad.

La apertura de imprentas y casas de litografía, con la circulación y debate de ideas que propiciaba, hizo que algunos gobiernos las vigilaran de acuerdo a su intención de controlar más o menos estrictamente la oposición política, la información y su difusión. En Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas promulgó un decreto, con fecha 1 de febrero de 1832, en el cual se establecía un nuevo control del gobierno sobre lo publicado:

> ... el Gobierno ha observado con dolor que algunos periódicos de esta ciudad en vez de corresponder a los favores del Cielo, procurando redoblar sus esfuerzos para calmar las pasiones agitadas, tranquilizar los ánimos, ilustrar la opinión

142 *Constitución de la República Oriental del Uruguay sancionada por la Asamblea General Constituyente y Legislativa el 10 de septiembre de 1829*, Montevideo, Imprenta Republicana, 1829, Sección XI, Disposiciones generales, capítulo único, art. 141, p. 32.

143 Estrada, Dardo, o. cit., p. 15.

pública y fortificar los vínculos de fraternidad y unión entre las provincias hermanas y sus habitantes, empezaron a declinar aquella circunspección y modestia con que hasta entonces habían secundado la marcha y miras benéficas de los gobiernos litorales, y a promover extemporáneamente cuestiones importunas, que, sin guardar el menor decoro en el modo de ventilarlas, se han hecho y están haciendo servir a cada paso de pretexto para prodigarse insultos entre los contenedores, desacreditar la situación del país, y verter conceptos irrespetuosos contra sus respectivos gobiernos, perjudicando de este modo innoble las relaciones amistosas que guardan entre sí. Que debiendo ser los periódicos públicos antorchas luminosas, para poner en claro a los pueblos y a los gobiernos los caminos de la justicia y verdadera felicidad, se hace con ellos un tráfico vergonzoso las más de las veces de interés y lucro, convirtiéndolos en teas de discordia y alarma para encender los ánimos, crear resentimientos, fomentar animosidades, suscitar discusiones, poner a los pueblos en continua agitación, corromper las costumbres, y a costa de la moral pública, del honor del país y de la tranquilidad de sus habitantes, saciar la avaricia de sus autores. Teniendo por todo presente el gobierno los repetidos trastornos, e imponderables males que ha producido en toda la República tan escandaloso abuso, sin que hayan bastado para prevenirlos, las leyes y decretos vigentes en la materia (como tampoco lo han sido para contener los avances del poder cuantas veces ha querido violarlos); deseando impedir su repetición, pero de un modo enérgico y tomar precauciones convenientes contra los abusos, y con especialidad contra los inicuos manejos de la ambición y del sórdido interés, para que garantida así la verdadera libertad de imprenta por la fuerza de la opinión pública, sea esta el único apoyo con que pueda y deba contar contra los caprichos de la autoridad de un pueblo ilustrado y virtuoso: usando de las facultades extraordinarias con que se halla investido, ha acordado y decreta:

Art. 1. Nadie podrá establecer imprenta, ni ser administrador de ella en esta Provincia sin expreso previo permiso del Gobierno, que deberá solicitarse y expedirse por la escribanía mayor de Gobierno.

2. Tampoco podrá publicarse ningún *impreso periódico* en idioma alguno, sin el expresado prerrequisito y sin que lleve al fin de cada número el nombre y apellido del editor a quien se hubiere permitido su publicación.[144]

En la República Oriental, esta libertad, a partir de la Independencia, aunque con los antecedentes que vimos durante la dominación portuguesa, estimuló el aumento en el número de impresores, —como se desprende de la comparación de los censos de Montevideo de 1836 y 1843—, y concomitantemente, también el de publicaciones diarias y periódicas, y de libros. Hubo casos de censura,[145] aunque en líneas generales se propiciaba la circulación de ideas,

144 De Ugarteche, Félix, o. cit., p. 322 y 324.

145 Una de las razones que Fructuoso Rivera esgrimió contra Manuel Oribe fue que durante su gobierno (1835-1838) se establecieron medidas de censura de prensa contra los emigrados argentinos y algunos orientales, que a través de los artículos que publicaban se dedicaban a atacar al gobierno de Buenos Aires. De acuerdo a Benjamín Fernández y Medina, o. cit., p. 23, Andrés Lamas «que había de ser el primer escritor y acaso el primer estadista de su patria,

corrientes filosóficas y literarias y conocimientos sobre las más variadas materias.[146] Pero además, los impresores se involucraron políticamente, publicando obras con fuerte carácter propagandístico durante la Guerra Grande. Entre estas imprentas destacaron la de *El Nacional*, la del *Comercio del Plata* y la denominada «Hispano-Americana» de Jaime Hernández,[147] que se sumaron a la ya existente «Imprenta de La Caridad». Otras fueron la «Imprenta Republicana» y la de P. P. Olave.

---

en todo el siglo xix, no tardó en verse perseguido por el gobierno de Oribe, que hizo cesar el diario [*El Nacional*] y desterró al redactor al Brasil sin más recursos que la ropa puesta. En el orden cronológico, creemos que fueron *El Nacional* y Andrés Lamas el primer diario y el primer periodista perseguidos con mengua de los derechos consagrados en la Constitución del Estado». En 1838, al asumir nuevamente la jefatura del Estado, Rivera tranquilizó a los publicistas y a los emigrados, proclamando «la más absoluta libertad de opinión y de publicar las opiniones, debe ser un derecho tan sagrado como la libertad y seguridad de las personas... las producciones de la imprenta libre son el freno de los malos mandatarios, la recompensa de los que gobiernan bien, y el vehículo más seguro para derramar la ilustración y educar a los pueblos». Fernández y Medina, Benjamín, ibídem, p. 70.

146 Quizás el control de la información circulante en forma de libros y folletos no era tan sencillo para las autoridades. En este sentido, la prensa montevideana informa sobre la gran cantidad de libros —a veces bibliotecas enteras— que se comercializaban. Muchos de estos materiales, procedentes de Europa, trataban sobre ciencia, política, economía y bellas artes. En el diario *El Universal*, Montevideo, edición de fecha 26 de abril de 1832 se informaba que se encontraba en venta una biblioteca, conteniendo entre otras obras *Principios de Economía Política* de Malthus, la *Historia de las conjuraciones, conspiraciones y revoluciones célebres, Tratado de Economía Política* de Destutt de Tracy, y *Curso de Economía Política* de Benjamín Constant. En 1834 la Librería de Hernández tenía en venta la colección de nueve tomos de Bateaux, *Literatura y Bellas Artes*, en 1835 *Los consuelos* de Esteban Echeverría y en 1836 *Antigüedades de Roma* de Alejandro Adam. Diario *El Universal*, Montevideo, 30 de diciembre de 1834, 16 de febrero de 1835 y 15 de octubre de 1836. Esta nueva cultura letrada, nueva en tanto indica cambios ideológicos y cambios en el gusto que deben considerarse en el proceso de conformación de la nueva sociedad republicana, fue explicitada por uno de sus protagonistas, Andrés Lamas. Ver Montero Bustamante, Raúl, «Ensayo sobre Andrés Lamas», en *Ensayos, Período Romántico*, Montevideo, Arduino Hermanos Impresores, 1928, pp. 5-30. Ver también el periódico *El Iniciador*, Montevideo, Año I, n.º 1, 15 de abril de 1838.

147 Jaime Hernández (Valencia, España, 1803-Montevideo, 1861). De acuerdo a la documentación, llegó a Montevideo en 1832, casado y con profesión «librero». Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros del Ex Archivo General Administrativo, Jefatura Política y Policía de Montevideo (1829-1918), Libros de pasaportes y pasajeros, entradas y salidas, Libro n.º 934, 1829-1832, día 19 de enero de 1832. Fue propietario de una de las principales librerías montevideanas durante el Sitio, la «Librería de Hernández», en la cual distintos autores consideran que funcionó una tertulia literaria y política. Un dato interesante consignado por Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías...* o. cit., es que Hernández integró el Cuerpo de Tipógrafos con el grado de capitán durante la Guerra Grande, lo que indica que se trataba de un gremio no despreciable en número ni en reconocimiento social. Su librería, sobre la calle 25 de Mayo, fue asimismo un centro de propaganda, ya que en su vidriera se exhibían proclamas, documentos o cartas de signo político —entre ellas las que condujeron a la ejecución del comerciante Luis Baena—, pero también retratos de personalidades y progresos técnicos, como uno de los daguerrotipos del Abate Comte, una vista de la calle San Sebastián (actual Buenos Aires). Fue uno de los fundadores y presidente de la Sociedad de Tipógrafos Orientales.

La producción impresa montevideana a fines de la cisplatina e inicios de la república, se orientó especialmente a obras de carácter político y administrativo, referenciales para propiciar la puesta en marcha del nuevo Estado, como *Convençao Preliminar de Paz celebrada entre Sua Magestade O Imperador Do Brazil e o Governo Das Provincias Unidas Do Río Da Prata. Firmada No Rio de Janeiro, Em 27 de Agosto de 1828 é ratificada em dita Corte em 30 do mesmo mez é anno*, (Imprenta de Arzac, 1828), la *Constitución de la República Oriental del Uruguay...*,[148] (Imprenta Republicana, 1829), el *Reglamento Provisorio de Administración de Justicia para todo el Estado Oriental del Uruguay...* (Imprenta de la Caridad, 1829), o la *Ley de Elecciones* (Imprenta Republicana, 1830). Afirma Dardo Estrada que «la producción intelectual...solo empieza á producirse en forma continuada y metódica á los comienzos de la Guerra Grande».[149] Sin embargo, también se publican a fines de la década de 1820 y comienzos de la de 1830, algunas obras de carácter científico, por ejemplo: *Tesis sobre la rabia Presentada a la Universidad de Buenos Aires para recibir el grado de Doctor en Medicina Por Don Juan Gutiérrez Moreno, médico del Hospital de Caridad y de la Ciudad de Montevideo* (Imprenta Republicana, 1830), *Curso completo de estudios ó Compendio de los conocimientos más esenciales á la juventud por D. Francisco de Curel Caballero de la legión de honor, y director del Colegio Oriental* (Imprenta del Universal, 1831). También se publicaron obras literarias, reimpresiones de obras extranjeras y producción local. La Imprenta de la Caridad publicó en 1837 la *Biblioteca Dramática*, con las obras «Marcela», de Bretón de los Herreros y «El Trovador», de Antonio García Gutiérrez. En 1841, la Imprenta Constitucional de P. P. Olave publicó el *Certámen Poético. Montevideo 25 de Mayo de 1841*, con obras de poetas uruguayos y argentinos exiliados en la ciudad.[150]

148 El impreso de la Constitución, además de su legibilidad y por tanto de la comprensión de su contenido, pasó a tener un valor más profundo, de carácter simbólico, en cuanto objeto. En la valoración contemporánea la carta constitucional era una garantía de los derechos individuales, de la libertad, reclamada desde tiempo atrás en Europa a los regímenes monárquicos. Cobró importancia como objeto físico, como «libro», siendo representado repetidas veces en la pintura, en la escultura, en las monedas y en los sellos junto a las alegorías de la República. En la circular que el Gobierno envió al Alcalde Ordinario de Santo Domingo de Soriano, firmada por Juan Francisco Giró, se le comunica que se le envían libros de la Constitución para el acto de Jura, leyéndose todo en el mayor orden. Finalizada la lectura el Juez debía exclamar tres «vivas», uno por la Constitución, otro por la República y otro por la Honorable Asamblea Constituyente y Legislativa. Montevideo, Archivo General de la Nación, Fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, Cajas ordenadas cronológicamente, caja n.º 24.

149 Estrada, Dardo, o. cit., p. 5.

150 Se desarrolla la importancia de este certamen y de este libro en el capítulo «Escenas bélicas y combates navales».

Imprenta y litografía

La irrupción de la litografía en los años fundacionales del Estado Oriental llevó rápidamente, y de manera diríamos natural en el marco de celebración patriótica, a la estampación de los retratos de personalidades, especialmente de los presidentes de la República, y a la recreación de acontecimientos que englo-baban a todos y todos celebraban, como la Jura de la Constitución.[151] Pero sus cultores se vieron envueltos en la profunda crisis política que caracterizó al Plata en la primera mitad del siglo XIX en el marco de las desavenencias entre Fructuoso Rivera y Manuel Oribe, contribuyendo a la partición de la opinión entre ambos. Generalizado el conflicto de la Guerra Grande se sumó la acción de los opositores argentinos a Juan Manuel de Rosas, los llamados «Unitarios», y los liberales románticos, emigrados a Montevideo. Los inicios de una caricatura porteña inocente plasmada por el ginebrino César Hipólito Bacle en el cuaderno de litografías titulado *Extravagancias de 1834 o el enlace de los peinetones*, cuyos ejemplares llegaban también a la capital oriental, dejó paso a una publicidad fiera, reforzada con imágenes en los periódicos publicados en Montevideo. *El Grito Argentino* (1839) y *¡Muera Rosas!...* (1841-1842), al ensayar la litografía como herramienta sarcástica, burlesca y de denuncia política, que reforzaba y complementaba el mensaje escrito, aspiraron a alcanzar a un público tanto letrado como analfabeto. Por eso, las litografías deben analizarse, cuando corresponde, con relación a los textos junto a los que están insertas, y ambos en el contexto general de su época, su sensibilidad, formas específicas de presentar los temas y coyunturas políticas y militares concretas. En el mismo sentido actuaron los periódicos montevideanos *El tambor de la línea* (1843) y *El telégrafo de la línea...* (1844-1845). En 1846 la «Imprenta Hispano- Americana» de Jaime Hernández, publicó *Paulino Lucero ó dos gauchos en Entre-Ríos*, de Hilario Ascasubi, una obra de clara denuncia política antirrosista, que propone la inmigración europea como forma de superar el atraso regional. El autor, escapado en 1832 de la prisión en la que lo había confinado Rosas, se radicó en Montevideo, donde publicó lo más cuantioso de su producción. Es interesante el valor que la élite letrada de Montevideo atribuía a los impresos, que debían adecuarse al lenguaje y hábitos de los lectores a quienes estaban dirigidos. Florencio Varela,

151 No deben olvidarse otros impresos, cuyas decoraciones se hacían mediante letras de molde, guardas y viñetas. Entre ellos destaca la *Convención Preliminar de Paz* impresa sobre seda en Buenos Aires, en 1829, en la Imprenta del Estado, por Martínez y Beech. Esta pieza muestra una ingeniosa ornamentación en base a tipos de imprenta y diseños geométricos, con los cuales se construye un pórtico sostenido por dos pilastras. En el espacio delimitado por este se puede leer la *Convención...* Estos impresos sobre seda también alcanzaban a los programas teatrales, como el realizado para la función extraordinaria dada en el Coliseo Montevideano el 24 de noviembre de 1836, o la programación del Teatro del Comercio, realizada en la Imprenta del Nacional. Algunos se conservan en Montevideo, en el Museo Histórico Nacional.

al anunciar la publicación de *Paulino Lucero...* en las páginas del *Comercio del Plata* escribió:

> Si la prensa ha de tener influencia sobre nuestros campesinos, ha de ser solamente bajo esas formas pintorescas y animadas; puestas a su alcance por el lenguaje, por los caracteres y por esa clase de versos que les hace reír, y que luego se complacen en cantar al son de su guitarra en las pulperías , y en los fogones.[152]

Esta apreciación está en coincidencia con una de las litografías publicadas por *El Grito Argentino* titulada «Una reunión de patriotas», que se desarrolla más adelante.

En este folleto de Ascasubi encontramos tres ilustraciones: la portada y dos litografías de asunto gauchesco en el interior. En la portada, bajo la inscripción «Paulino Lucero», formando un arco, se encuentra un gaucho a caballo blandiendo las boleadoras. Una de las láminas interiores, titulada «La ramada», recrea una típica escena rural, con el rancho, el caballo atado al palenque, perros y aves de corral, y bajo la enramada los dos gauchos que dialogan mientras comparten el mate y otra bebida. La última lámina reproduce la litografía del argentino Carlos Morel y se titula «El cielito (Danza)». Lleva la firma de la casa litográfica montevideana que realizó la copia, «Lit. de Mège y Lebas Montevideo».[153]

A lo largo de todo el siglo xix, y aun conociéndose otras técnicas de estampación, la litografía se mantuvo como la forma privilegiada para la generación de imágenes seriadas para acompañar textos; ya en la segunda mitad del siglo, recibió el espaldarazo de la Escuela de Artes y Oficios.

El período 1830-1851 fue prolífico, pasando por nuestra ciudad o estableciéndose en ella, temporal o definitivamente, varios cultores de la litografía y de la impresión. Es algo lógico si tenemos en cuenta que la década de 1830 presenció la llegada de técnicos europeos, y a partir de la generalización del conflicto político-militar, algunos también emigraron desde Buenos Aires y otros puntos de la región hacia la capital oriental, o al menos comisionaban aquí trabajos sobre los cuales pesaban prohibiciones en aquella ciudad.

Los libros de pasaportes y los censos de Montevideo registran el movimiento y afincamiento de técnicos, artistas, empresarios y comerciantes, entre otros oficios. A través de ellos puede verse la progresiva ampliación de rubros con demanda creciente en la ciudad. En 1835 se instalan —no sabemos si transitoria o definitivamente— el tipógrafo Pedro Nolasco y el impresor Pedro Aguilar, procedentes de Buenos Aires.[154] El Censo de Montevideo, levantado en 1836, registra pocos impresores, aunque ya para entonces se editaban diversos diarios

152 Speroni Vener, Julio, o. cit., pp. 513-514.

153 Ver los capítulos titulados «La litografía en Montevideo», «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas» y «Duplicando imágenes».

154 Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros del Ex Archivo General Administrativo, Libro n.º 943, Policía de Montevideo. Libro de Pasajeros de ultramar y otros destinos 1835-1836, fechas 5 y 7 de noviembre de 1835.

y periódicos, se había conocido la experiencia del establecimiento litográfico de Carlos Risso, y abría sus puertas el de Gielis. El cuadro siguiente muestra la situación de acuerdo a dicho relevamiento:

Tabla 1. Impresores establecidos en Montevideo de acuerdo al censo de 1836.

Nombre	Profesión	Nacionalidad	Edad	Calle
Antonio Díaz	Impresor	Español	45	Sn. Pedro n.º 9
Luciano Lira	Impresor	Argentino	29	Sn. Gabriel n.º 28
Tomás Álvarez	Impresor	Español	38	Sn. Miguel n.º 5
Juan Collaso	Impresor	Oriental	20	Sn. Telmo n.º 15

Fuente: Montevideo, AGN, Libro n.º 146, Registro del censo de la población de Montevideo, 1836

Entre los medios de prensa más importantes y de mayor duración, abarcando prácticamente todo el período anterior y el coincidente con la Guerra Grande, se sitúan *El Universal* (1829-1838) y *El Nacional* (1835-1836 y 1838-1846), que contaban además con sendas imprentas en las cuales se realizaban trabajos por encargo. *El Universal* era editado por el Coronel Antonio Díaz,[155] quien figura entre los impresores en el censo de 1836.

La Imprenta de la Caridad incorporó rápidamente la imagen litográfica: para «El trovador», que formaba parte de la *Biblioteca Dramática*, Juan Manuel Besnes e Irigoyen realizó una litografía inspirada en el grabado del mismo asunto publicado en la revista madrileña *El artista*.[156]

Inicialmente, las ilustraciones acompañaron libros y periódicos tímidamente. En 1837, la Imprenta de la Caridad publicó la *Memoria elevada por la Comisión Topográfica...* que incluyó el plano de Carlos Zucchi, litografiado por Gielis, con la proyectada remodelación de la plaza Independencia y sus alrededores.[157] En 1842, la imprenta de *El Nacional* editó un libro con las poesías de Adolfo Berro, fallecido el año anterior, acompañadas por un retrato litografiado

155 Antonio Díaz (La Coruña, España, 1789-Montevideo, 1869). Militar, ministro y periodista. Antes de editar *El Universal*, participó en la publicación de *La Aurora* y *El Aguacero*.

156 Sin embargo, hay una pequeña publicación anterior, de 1835, también editada por la Imprenta de la Caridad y titulada *El sol de Julio*, donde se consignan los acontecimientos de la historia patria desde 1825. Su portada está adornada con una lámina donde se ve el templo de la Libertad con la Constitución a sus pies, alumbrados por el sol. Esta descripción fue publicada por el diario *El Universal*, Montevideo, 29 de julio de 1835. En Montevideo, en el Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, colección Pablo Blanco Acevedo, se conserva una fotografía de la tapa del mismo, que se incluye aquí, una litografía sencilla en tinta negra sobre fondo de papel blanco. A la altura de la firma del litógrafo, una mancha impide leer cabalmente el nombre del autor, pero se trata de una litografía porteña de Bacle. El libro no dice Constitución, sino «Libro del destino», indicando lo inexorable del régimen constitucional frente a los despotismos. Ver, Furlong, Guillermo y Arana, Enrique, *La «Imprenta de la Caridad» (1822-1855)*, apartado de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomo IX, 1932, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1932, p. 107.

157 Ver capítulo titulado «Los planos orientales».

del poeta.[158] En la contratapa se anuncia el conjunto de obras editadas en el país que se hallaban en venta en la «Librería de Hernández». Las librerías eran los puntos de difusión de las publicaciones nacionales y de las importadas, también de las litografías. Para 1832 estaban abiertas la «De la viuda de Yáñez» y la de Ignacio Julián.[159]

Foto 6. Portada de *El sol de Julio*, libro publicado en Montevideo por la Imprenta de la Caridad, en 1835



Fuente: Fotografía conservada en Montevideo, Museo Histórico Nacional, colección Pablo Blanco Acevedo

158 Ver sección «Los retratos orientales» en el capítulo «Vertientes de la litografía montevideana: la corriente política. Retratos de homenaje».

159 Diario *El Universal*, Montevideo, 9 de mayo de 1832.

Hacia 1843 encontramos un aumento en el número de impresores y litógrafos establecidos en Montevideo, según se desprende del censo correspondiente:

Tabla 2. Litógrafos e impresores establecidos en Montevideo de acuerdo al censo de 1843

Nombre	Profesión	Nacionalidad	Edad	Calle
José Reynaud	Impresor	Oriental	38	Sn. Miguel n.º 35
Juan B. Lebas	Litográfico	Francés	30	25 de Mayo n.º 219
José Codicido	Impresor	Español	16	Camacuá n.º 61
Francisco Arroyo	Impresor	Español	34	Sarandí n.º 21
Saturnino Páramo	Impresor	Oriental	48	Maciel n.º 115
José Mª Canales	Impresor	Argentino	52	Washington n.º 87
Isidoro De María	Impresor	Oriental	27	Uruguay n.º 117
¿Julis (Gielis?)	Litográfico	Francés	34	25 de Mayo
Federico Long	Litográfico	Francés	36	25 de Mayo
Pedro Debent	Impresor	Italiano	30	

Fuente: Montevideo, AGN, Libro n.º 263, Padrones de Montevideo (1843) y n.º 256, Padrón de Habitantes de Montevideo (1843)

Sin embargo estos datos no parecen totalmente exactos, ya que no se incluye a reconocidos artistas que incursionaban entonces en la litografía, como a Besnes e Irigoyen, quien en 1843 fue designado «Litógrafo del Estado», ni a Ramón Irigoyen, hijo adoptivo de aquel y propietario de uno de los principales establecimientos de plaza, ni a Bettinotti, quien realizó las litografías para *El telégrafo de la línea...*

La proliferación de publicaciones en la ciudad se debió, en parte, a la existencia de una comunidad intelectual compuesta por orientales y argentinos emigrados, interesada en la difusión de las nuevas ideas europeizantes y en la afirmación del régimen liberal. En buena medida, las denominadas generación argentina de 1837, y oriental de 1838 o de *El Iniciador*, opositoras de Rosas, debieron dedicarse a la denuncia a través de impresos e imágenes, fracasada la esperanza de derrocarlo militarmente. A su vez, impulsar las manifestaciones culturales, mediante certámenes de poesía y publicaciones como ese mismo *El Iniciador* o los estudios históricos y literarios —el Instituto Histórico y Geográfico se inaugura en 1843—, identificaba y diferenciaba a este colectivo de la barbarie que atribuían al gobierno del Restaurador y a lo que consideraban sus permanentes ataques a la civilización.

A partir del conjunto de litografías conservadas, a las que debe sumarse la información disponible sobre aquellas de las cuales no se han hallado a la fecha ejemplares, estableceremos las áreas temáticas en los próximos capítulos. La producción de estampas estuvo condicionada por distintos factores, siendo los primordiales la presencia local de dibujantes capaces de trasladar a la piedra los distintos motivos y de estampadores con el conocimiento, las herramientas y materiales necesarios. Cada temática tenía sus propias reglas de representación:

la vista global de una batalla requería la aplicación de una serie de convenciones específicas, como los puntos de vista y el escalonamiento de los planos, con el fin de brindar un «panorama» lo más amplio posible, mientras que en la representación de un espacio urbano era imprescindible aplicar con exactitud reglas de perspectiva. Que en la ciudad residieran artistas calificados, o al menos con conocimiento de dibujo, permitió sortear estas dificultades.

Un segundo factor a considerar fue la finalidad de las litografías, unida a dos características como son la reproductibilidad «masiva» y su estabilidad. Con este último término nos referimos a sus posibilidades de circulación y manipulación, superiores a las de una acuarela o un pastel, por ejemplo, lo que las hacía adecuadas como soporte para materiales de consulta frecuente, como los planos y mapas. En este sentido, se conserva en el Museo Histórico Nacional un pequeño mapa de Montevideo litografiado, guardado en un estuche de cuero de bolsillo, que permitía a su propietario recurrir a él con facilidad.

Las litografías, en el período que estudiamos, se sitúan en la confluencia de la utilidad, lo informativo, la denuncia y lo conmemorativo, siendo lo específicamente «artístico» algo secundario, que en los estratos pudientes de la sociedad era ocupado por las pinturas, los dibujos al pastel y las acuarelas. No impidió esto que en las residencias del patriciado hubiera litografías colgadas. En una serie de fotografías tomadas en las primeras décadas del siglo XX, que muestran los interiores de la que fuera quinta de Antonio Pérez en el Arroyo Seco, propiedad entonces de la familia Iglesias, son visibles dos litografías francesas que dicha familia conserva todavía, con episodios de una historia muy popular en el siglo XIX, *Virginia y Pablo,* de Jacques-Henri Bernardine de Saint Pierre (El Havre, 1737-Éragny, 1814).[160] Entre los sectores populares el empleo de litografías, especialmente las coloreadas, como elementos decorativos fue más frecuente. José María Fernández Saldaña y Horacio Arredondo en su búsqueda de materiales para ampliar el acervo de los museos nacionales hallaron valiosas y hoy célebres estampas, colgadas en ranchos y en pulperías de campaña, las que habían pasado de generación en generación.

La irrupción de la técnica litográfica supuso un complemento interesante para la imprenta. La Litografía de Bacle editó diversos periódicos en Buenos Aires. El primero de ellos fue el *Boletín del Comercio*, aparecido en 1830, del que se editaron 76 números. En 1835 apareció el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*, primer periódico ilustrado de esa ciudad, del cual salieron 215 números.

Las relaciones entre imprenta y litografía, dado que resultaban técnicas complementarias, permitían a los editores ofrecer al público productos más atractivos visualmente, con imágenes que también completaban o ilustraban el mensaje escrito. El litógrafo César Hipólito Bacle presentó la situación de esta manera:

160 Agradezco a Carlos García Arrospide por facilitarme esta colección de fotografías.

Como las dos ramas así reunidas se ayudan y favorecen mutuamente, me hallo en estado de hacer toda clase de impresiones, con considerables ventajas, pues que todo cuanto la imprenta no puede hacer sino imperfecta o difícilmente, lo hará con prontitud y facilidad la Litografía, y viceversa, de modo que cualquiera que sea la viñeta, el dibujo, el adorno que se desee, se hará al instante y con toda perfección posible. En una palabra, no hay ninguna especie de grabado, ningún género de impresión de que yo no me pueda encargar, el Griego, el Hebreo, el Alemán, todos los signos astronómicos, Geométricos, Algebraicos, Estenográficos, Planos, Cartas, etc., las obras más complicadas, como las más sencillas, las del ingenio, como las de puro lujo y adornadas de planchas, viñetas, etc., los primeros elementos de la instrucción, y hasta las cosas menos importantes, todo puede hacerse en mi establecimiento.[161]

La polémica y el cuestionamiento a los poderes de turno podía expresarse a través de la imprenta, y a partir de la década de 1830 de las imágenes que acompañaban los textos o se difundían sueltas. La persecución de que fue objeto en Buenos Aires el litógrafo Bacle, persecución que culminó con su muerte y el alejamiento de su familia de la ciudad, constituye un ejemplo de la vigilancia que podían ejercer los gobernantes sobre los estampadores e impresores y sobre las palabras escritas y las imágenes que publicaban o podían llegar a publicar.[162] La tragedia del litógrafo Bacle fue difundida en Montevideo a través del libro de Valentín Alsina,[163] abogado de la litografía. Este caso se convirtió en un arma, una forma más de denunciar las arbitrariedades que los exiliados argentinos atribuían al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Solo en Montevideo, principal reducto de los opositores al Restaurador, podía imprimirse un material como este. El trabajo se realizó en la Imprenta de la Caridad, en 1838. Si al año siguiente salieron de esta imprenta los números de *El Grito Argentino,* primer periódico ilustrado antirrosista editado en Montevideo, encontramos un antecedente y un compromiso de esta imprenta con uno de los bandos en los que se dividió el Plata durante la Guerra Grande.

De acuerdo al texto, Bacle,

Notando la decadencia de su imprenta litográfica, proyectó trasladarse con ella á alguno de los Estados vecinos; y tentó por mucho tiempo entre Chile y Bolivia. Escribió, é hizo escribir, a ambos gobiernos, y á varios particulares, para proporcionarse informes y noticias, que fijasen su elección... Al fin... se dirigió personalmente a la capital de Chile.[164]

161 Citado por Pagano, José León, *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, edición de L'Amateur, 1944, p. 92.

162 Si bien también las pinturas o esculturas podrían haber generado episodios de censura, la cantidad de copias de una misma imagen generada mediante la litografía superaba con creces las posibilidades de reproducción de obras por pintores y escultores. Para el caso montevideano, sabemos por ejemplo, que el pintor Gras realizó por encargo distintas copias de retratos, pero nunca más de dos o tres, mientras que con la litografía se estampaban cientos de ejemplares.

163 *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina...* o. cit.

164 Ibídem, p. 6.

Decidido por Chile, el litógrafo viajó a Santiago para firmar contrato con el gobierno y regresó a Buenos Aires, comenzando la mudanza y enviando parte de su imprenta a aquella capital. Entonces, Bacle fue acusado de complotar contra el gobierno porteño con los emigrados argentinos en Santa Catarina, con el General Santa Cruz en Bolivia y de estar con contacto con Rivadavia. El gobierno porteño esgrimió como prueba una supuesta carta de Bacle a Rivadavia, afirmando que «Toda la tendencia de la carta se dirige á romper inmediatamente la amistad y unión de este gobierno y el Exmo. de Chile».[165]

La situación era además compleja, en la medida que debía determinarse hasta qué punto Bacle continuaba siendo un extranjero. La acusación sostenía que, desde 1829, ostentaba el título de «Litógrafo del Estado», colocando en el frente de su establecimiento las armas de la República, y obligando a otro litógrafo —cuyo nombre no se consigna— a retirarlas, ya que también las había colocado. De aquí concluían que Bacle era un verdadero empleado de la Administración. Afirmaban asimismo que había solicitado el título con el fin de dar a su establecimiento «cierto aire de importancia», aunque la imprenta era propiedad exclusiva de Bacle quien cobraba los trabajos que hacía para el Estado.[166] Surgía la pregunta:

> ¿Cuál era el carácter de Bacle en este negocio? El de un mero particular que ejerce cierta profesión; el de un comerciante, capitalista, fabricante o artesano, que entra en una empresa industrial, vendiendo al gobierno, por precio y tiempo determinados, su trabajo y los servicios de su capital.[167]

Para su defensor, los acusadores no se atrevieron a afirmar con claridad que Bacle hubiese perdido la calidad de extranjero. En la medida que Rosas había prohibido a estos abrir imprentas, Bacle, no queriendo perder su nacionalidad francesa, puso el establecimiento a nombre de su hijo, tramitando para él la ciudadanía.

> Bacle fue preso el 2 de marzo, [de 1837] engrillado, y metido a la cárcel, de la que se le sacó a deshoras de la noche, se le colocó en una carretilla, y se le condujo al Retiro; y allí, se le encerró incomunicado, en un calabozo, después de informarle que se preparase á morir dentro de seis días. La interposición de S. E. el ministro inglés, y los ruegos del cónsul francés, suspendieron la ejecución del mandato de muerte, aunque se tuvo la inhumanidad de no hacerle saber, por más de un mes, que estaba suspendida.[168]

Finalmente la tragedia se precipitó: Bacle enfermó seriamente, sufriendo alucinaciones a causa de las torturas psicológicas a las que fue sometido, y se le conmutó la pena por prisión domiciliaria. Bacle sale de la cárcel sumamente afectado y muere. Su familia es embargada por el dinero que le había adelantado el gobierno

165 Ibídem, p. 8.
166 Ver notas al pie números 169 y 186 en el capítulo IV, «La difusión de la litografía en el Río de la Plata. La puerta de ingreso, Buenos Aires».
167 *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina...*, o. cit., p. 17.
168 Ibídem, p. 7.

de Chile. La viuda, quien también colaboraba como dibujante en el establecimiento, decidió entonces regresar a Francia, pero dado el temor del gobierno porteño a las campañas publicitarias que pudiese hacer en dicho país, se le negó sistemáticamente el pasaporte. Disfrazados, ella y sus hijos se refugiaron en un buque de guerra, y recién entonces se les hicieron llegar los pasaportes.

A través de los ejemplos que ilustran este capítulo, puede conocerse el progresivo peso que los materiales impresos cobraron a nivel regional, incrementado luego con la aparición de las estampas litográficas. El liberalismo que propiciaban los sectores intelectuales y las autoridades en la República Oriental no impidió algunos casos de censura, y en Buenos Aires, donde Rosas contaba con poderes extraordinarios, los productos de la imprenta y las estampas estuvieron sujetos a un férreo control, llegando incluso a la persecución de los publicistas.

La difusión de la litografía en el Río de la Plata. La puerta de ingreso, Buenos Aires

Esta técnica de estampación llegó al Plata de la mano de impresores y litógrafos europeos, de Francia o regiones limítrofes, como Bélgica y Suiza: Jean Baptiste Douville, introductor de la litografía en la región era francés, César Hipólito Bacle ginebrino —aunque la documentación de la época, dadas las condiciones políticas europeas, refiere que era francés—[169] y José Gielis, uno de los principales litógrafos establecidos en Montevideo, belga.[170] No es un dato menor, en la medida que en el país galo la técnica llamó poderosamente la atención e incluso obtuvo, tras un exhaustivo examen, el aval oficial.[171] La litografía se conoció en la región del Plata algunas décadas después de su irrupción en Europa, algo que se presenta lógico si consideramos las distancias y la situación política local, especialmente la de la Banda Oriental, signada por casi dos décadas de conflictividad e intervenciones armadas. Esto disminuyó el interés de la inmigración calificada, y la hizo poco auspiciosa para nuevos emprendimientos comerciales o culturales. Alois Senefelder comenzó a difundir su descubrimiento entorno a 1796-1798. La litografía llegó a los Estados Unidos hacia 1819, a Buenos Aires en la década de 1820,[172] y a Montevideo a comienzos de la de 1830, con el arribo de un esquivo personaje, llamado Carlos Risso, al que nos referiremos al abordar la litografía en la República Oriental.

---

169 El territorio suizo fue invadido por Francia en 1798, en el marco de la expansión revolucionaria llevada adelante por las campañas militares de Napoleón Bonaparte, que estableció allí la República Helvética. Tras un complejo proceso de tensiones y fragmentaciones territoriales, Napoleón retiró las tropas francesas de Suiza en 1802, culminando el proceso de liberación en 1813-1814. Dados los años que se manejan para el nacimiento de Bacle, coincidentes con los de la ocupación francesa, sería lógico que se hablara de él como francés. Esta nacionalidad le asigna Valentín Alsina, abogado de Bacle. Ver *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina...* o. cit. La misma nacionalidad figura inscripta en el Libro de pasaportes del puerto de Montevideo: «D. Cesario Bacle, natural de Francia, de edad 31 años, de estado casado, su profesión Director de la Imprenta Litográfica del Estado de Buenos Aires, vino de Maldonado y se embarcó en aquella en la Goleta Sarda Vigilante que naufragó, y trae consigo a su esposa y dos hijos, vive en casa de Yeregui». Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros del Ex Archivo General Administrativo, Jefatura Política y Policía de Montevideo (1829-1918), Libros de Pasaportes y Pasajeros, entradas y salidas, Libro n.º 934, registro correspondiente al día 16 de abril de 1833.

170 También Bélgica estuvo bajo dominio de Francia entre 1794 y el fin del imperio, en 1815, período en el cual se aplicó el Código napoleónico y la administración se adaptó a los procedimientos franceses.

171 Vicary, Richard, o. cit., p. 20.

172 González Garaño, Alejo, *Introducción a Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires 36 litografías en colores de Bacle y Ca. Impresores Litográficos del Estado. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Viau, 1946, p. s/n. También en González Garaño, Alejo, *Bacle, Litógrafo del Estado,* o. cit., y en Pagano, José León, *El Arte de los Argentinos*, o. cit., p. 90.

Douville, pionero de la litografía porteña

Siguiendo a Alejo González Garaño y otros investigadores, el primer taller litográfico en Buenos Aires fue el de Jean Bautiste Douville[173] y Anna Athalie Pillault Laboissiere. Douville, en su libro *30 mois de ma vie...*, refiere que se estableció en Buenos Aires y en 1827 salieron de su prensa las láminas con los retratos de militares destacados de las batallas por la Independencia, el Almirante Brown y los generales Mansilla, Alvear y Balcarce, anunciando que estamparía, asimismo, los de Soler y Juan Antonio Lavalleja —a la sazón militar célebre por encontrarse disputando la Provincia Oriental (entonces Cisplatina) a los brasileros, con el fin de reincorporarla a las Provincias Unidas. Relata Douville:

> Algún tiempo después de mi establecimiento en Buenos Aires me hice cargo de una empresa de otro tipo; debo relatar que fue lo que me determinó a ello. Los habitantes de Buenos Aires mostraban naturalmente un vivo entusiasmo por los generales que resultaban victoriosos sobre los brasileros, sus enemigos. El Almirante Brown sobre todo, se había convertido en el ídolo del pueblo. Todo el mundo quería verlo, conversar con él, se lo consideraba el salvador del país desde que derrotó a la flota enemiga en las aguas del Uruguay. Varias personas hicieron pintar su retrato con un gran gasto.
>
> Un día, hallé en los almacenes de un comerciante inglés conocido, una prensa litográfica con todos sus accesorios, y concebí inmediatamente la idea de litografiar los retratos de los grandes hombres de la República Argentina. Yo jamás había ejercido el arte de la litografía, pero había visto trabajar a los obreros, dibujaba relativamente bien, y además poseía algunas nociones de química, por lo que esperaba tener éxito al fabricar los lápices grasos necesarios.
>
> Una feliz oportunidad vino en mi ayuda: yo conocía a M. Lainé, francés de nacimiento y buen pintor, que se había establecido en Buenos Aires hacía unos años. Le hablé de mi proyecto, y le pareció ventajoso llevarlo adelante. Inmediatamente formamos una sociedad.
>
> Tuvimos mucha dificultad para formar a los trabajadores en el manejo de la prensa, sin embargo nuestros excesivos cuidados tuvieron un éxito completo. Comenzamos por estampar el retrato del Almirante Brown; era de pequeñas dimensiones y muy parecido. Aunque cada copia se vendía a dos piastras, no

---

173 Jean Baptiste Douville (Hambye, Francia, 1794-Brasil, 1837). Se embarcó en 1826 rumbo a Buenos Aires, y en sociedad con quien sería su esposa, Anna Pillaut Laboissiere, se dedicó a negocios de importación, a la litografía, a fabricar filtros y abrió una casa de empeños. El matrimonio se trasladó a Río de Janeiro, donde continuó dedicándose a actividades comerciales. En Brasil, en contacto con esclavos africanos, renació su interés por viajar a territorios poco conocidos, decidiéndose a explorar Angola. En 1832, la Société de Géographie de París le otorgó la medalla de oro por su viaje al Congo y África equinoccial y fue nombrado miembro de la Sociedad de Geografía de Londres. En esta instancia Douville y sus viajes fueron denunciados como un fraude. Para responder a estas acusaciones, Douville publicó *30 mois de ma vie...* Finalmente, regresó a Bahía, ciudad a la que donó su colección de minerales y piezas naturales. Fue asesinado en circunstancias misteriosas en Brasil, en 1837. Ver Verger, Pierre, «Jean Baptiste Douville, ¿naturaliste calomnié ou imposteur démasqué?», en *Afroasia*, Revista del Centro de Estudios Afro Orientales de la Universidad Federal de Bahía, n.º 12, Salvador de Bahía, 1976, pp. 91-108.

> nos quedó ninguno de los dos mil ejemplares que habíamos hecho imprimir. Nuestra casa estaba siempre llena de gente que esperaba su turno para hacerse con un retrato. Este éxito rotundo, me llevó a hacer litografiar igualmente los retratos de todos aquellos hombres que en esa época jugaban un rol destacado en la República Argentina. La familia de un general del cual no habíamos hecho el retrato, pensando que no se vendería, vino a contratarnos para que ejecutáramos el trabajo; aseguró la venta de quinientos ejemplares, que pagó por adelantado a razón de dos piastras cada uno.
> Los beneficios que estos emprendimientos me produjeron fueron considerables, al punto de avergonzarme el destino que pudiese dar a las sumas que me eran entregadas.
> Reconozco, al ocuparme de la litografía, que este trabajo exige, de mi parte, una minuciosidad que hizo variar mis perspectivas.[174]

Douville, quien parece haberse involucrado reiteradamente en pleitos y en actividades ilegales, fue acusado en Buenos Aires de utilizar su prensa litográfica para falsificar el papel moneda. Finalmente fue declarado inocente y abandonó la ciudad poco después rumbo a Brasil. De acuerdo a Alejo González Garaño, una vez alejado Douville, no se produjeron litografías en Buenos Aires, pero por un corto período, ya que poco tiempo después Bacle puso en venta el retrato de Bernardino Rivadavia.[175] Según este autor, la *Gaceta Mercantil*, en julio de 1826, publicó la solicitud de dos argentinos, consultando si había quien pudiese enseñarles litografía en Buenos Aires, acotando «El más absoluto silencio responde a su pedido».[176] Hasta aquí se puede llegar a tres conclusiones, la primera es que, al menos a nivel teórico, la nueva técnica era conocida en el Río de la Plata, quizás a través de alguno de los libros que los mismos litógrafos europeos publicaban sobre los procedimientos. La segunda es que ya había comenzado el arribo a puerto de herramientas y materiales, y la tercera, el carácter económico de la litografía frente a la pintura al óleo, confirmando que desde sus inicios se trató de un producto accesible a sectores de diverso poder adquisitivo.

Bacle, al establecerse en Buenos Aires, anunció en la *Gaceta Mercantil*, el 10 de noviembre de 1828, que había abierto «un establecimiento de litografía y pintura, especialmente para retratos, de todas clases, en miniatura y al óleo, así como para impresión de letras de cambio, precios corrientes, circulares, tarjetas, etc.».[177] Esta producción amplia responde a la necesidad de captar una mayor clientela,

---

174 Douville, Jean Baptiste, *30 mois de ma vie, ou quinze mois avant et quinze mois après mon Voyage au Congo, accompagné de pièces justificatives, de détails nouveaux et curieux sur les mœurs et les usages des habitans du Brésil et de Buenos-Ayres, et d'une description de la colonie Patagonia*, París, 1833, pp. 101-103.
Fragmento citado parcialmente en González Garaño, Alejo, *Bacle, litógrafo del Estado...*, o. cit. pp. 7 y 8. Traducción del autor.

175 Este retrato habría sido estampado en 1829, firmado en sesgo y a la izquierda «A. Bacle», esposa del litógrafo. La lámina reproduce el grabado de C. Turner, copia del óleo de Thomas Phillips.

176 González Garaño, Alejo, *Bacle, Litógrafo del Estado...* o. cit., p. 7.

177 Ibídem, p. 10.

interesada en diferentes artículos y documentos, y fue posible porque Bacle se rodeó de un equipo de artistas que residían a la sazón en la ciudad. Asimismo, el libre comercio, y la presencia en plaza de comerciantes ingleses y franceses, atentos a las novedades del mercado, hizo que comenzaran a introducir tímidamente —dado el desconocimiento sobre las posibilidades de venta—, algunas prensas y útiles para litografía, como relata Douville, quien halló por casualidad una prensa litográfica en el establecimiento de un comerciante inglés.

Esta nueva forma de estampación se presentó como un ramo prometedor en lo que a resultados económicos se refiere, ya que rápidamente atrajo la atención del público local, poco acostumbrado todavía a la producción rápida y seriada de imágenes en plaza y a la posibilidad de adquirirlas a precios accesibles.[178] A ellas se deben sumar rubros utilitarios, como pagarés, certificados, partituras musicales, periódicos, programas teatrales, etc.

El más temprano desarrollo de esta actividad en Buenos Aires, hizo a Montevideo dependiente de los talleres porteños, situación que se revirtió rápidamente, al establecerse litógrafos en plaza, que ofrecieron propuestas interesantes para un público progresivamente sensibilizado en la conservación de la efigie de los héroes y en la valoración de lo local en sus más diversas dimensiones. La tensión de la situación política, la conflictividad interna en el Uruguay con las desavenencias entre Rivera y Oribe, el enfrentamiento con Rosas y el estallido de la Guerra Grande, con la polarización que implicó, también influyó en el establecimiento de imprentas y litografías en Montevideo, ya que se hacía difícil cualquier intento de trabajar con las firmas porteñas, especialmente en aquellos temas sensibles o

178 En este sentido, se cuenta con una experiencia previa a la llegada de la litografía. En 1818, tras la batalla de Maipú, importante hito en el proceso independentista, y en el que resultó fundamental la actuación de José de San Martín, el Congreso de Buenos Aires estableció que se publicara una estampa «en cuyo centro resaltará el retrato del General Don José de San Martín teniendo a cada lado un genio. El de la Libertad ocupará el lado derecho, y el de la victoria el izquierdo, ambos con sus respectivos atributos en una de las manos y sosteniendo con la otra una corona de laurel algo levantada sobre el retrato, al pie de éste se pondrán los trofeos militares correspondientes, dominados por las banderas nacionales de Chile y de este estado: a su contorno se pondrá la inscripción siguiente: La Gratitud Nacional al General en Gefe y Exércitos [sic] Vencedores en Chacabuco y Maypo. La vista de estas batallas y la de los Andes, ocupará la parte más visible y restante de la lámina». Esta estampa no parece haber sido materializada, pero ese mismo año, el grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra, realizó un retrato de San Martín, y ofreció al Cabildo «grabar una lámina de este original, en cobre, para perpetuar la memoria de tan digno Jefe...». Núñez de Ibarra trabajaba con la técnica tradicional del grabado a partir de planchas metálicas —cobre y bronce— y realizó un retrato en la misma línea que los retratos ecuestres de monarcas europeos, con atributos y representaciones bélicas similares, pero orientadas hacia la nueva realidad regional. Esta estampa serviría de base a Théodore Géricault, artista interesado en la litografía, para realizar el retrato de San Martín, y vistas de las batallas de Chacabuco y Maipú. Para las fuentes de todas estas estampas y los circuitos de su producción ver Del Carril, Bonifacio y Leoni Houssay, Luis, *Iconografía del General San Martín*, o. cit., p. 38 y ss. Resulta interesante reparar en que la propuesta de Núñez de Ibarra continúa la incipiente tradición del grabado en Buenos Aires, pero que la misma fue rápidamente superada por la nueva técnica litográfica.

propagandísticos.[179] El empleo de la litografía como arma de denuncia política cobró entonces un papel preponderante, lo cual estimuló la producción montevideana, la que se exportaba clandestinamente a Buenos Aires.

Bacle y la «Litografía del Estado»

César Hipólito Bacle (Ginebra, hacia 1797/1802 - Buenos Aires 1838),[180] quien sería el principal litógrafo de los años 1830, llegó a Buenos Aires en la década de 1820. Siguiendo a González Garaño, Vicente Fidel López, en su *Manual de Historia Argentina*, afirma que habría llegado en 1825.[181] Es probable que fuera contactado por emisarios del gobierno y persuadido de venir al Plata en la política de contratación de técnicos europeos emprendida por Rivadavia.

El establecimiento de Bacle fue de los más amplios y productivos, contando con la colaboración de distintos artistas que aportaron su propio estilo, la esposa del litógrafo Adrienne Macaire —litógrafa, pintora miniaturista y educadora— y artistas dibujantes y pintores reconocidos como Carlos Enrique Pellegrini, Arthur Onslow y Alphonse Fermepin,[182] entre otros. Incluso, se ha llegado a pensar que

---

179 No sucedió lo mismo con obras de corte técnico. Por ejemplo, en 1841, fue editado en Buenos Aires, por la Imprenta del Estado, el trabajo del arquitecto Carlo Zucchi, instalado desde 1836 en Montevideo, *Pensées sur le monument de Napoleón suivies de Quatre projets en ébauche dédiées a Monsieur H. Visconti architecte*. También se publicó allí la «Carta Topográfica de la República Oriental del Uruguay», dibujada por el general José María Reyes, Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1846, aunque debe señalarse que Reyes participaba en el bando sitiador de Montevideo, aliado del gobierno de Buenos Aires.

180 De acuerdo a Alejo González Garaño, uno de los más importantes estudiosos de la obra de Bacle, la fecha de nacimiento del litógrafo se ubicaría entre 1797 y 1815. Ver Introducción a *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*... o. cit. De acuerdo a los registros de Montevideo (ver nota a pie de página 169 de este capítulo), Bacle declaraba en 1833 tener 31 años, por lo cual habría nacido en 1802.

181 González Garaño, Alejo, *Bacle Litógrafo del Estado*... o. cit., p. 9.

182 Carlos Enrique Pellegrini (Chambery, 1800-Buenos Aires, 1875). Arribado como ingeniero a Buenos Aires en el marco de los proyectos de modernización del gobierno de Bernardino Rivadavia, quedó desempleado al paralizarse los mismos durante el gobierno de Viamonte, al ser suprimido el Departamento de Ingenieros Hidráulicos. Encontró en su facilidad para el dibujo y la acuarela una forma de ganarse la vida, realizando un elevado número de retratos de pequeño formato, en acuarela y tinta sobre papel, de figuras destacadas de la política, la cultura y la sociedad bonaerense y montevideana. En Montevideo, en el Museo Histórico Nacional, se conserva el retrato de José Ellauri, una de las pocas obras de este autor en el país. Arthur Onslow (s/d). Canciller del Consulado francés de Buenos Aires, además de colaborar con la Litografía de Bacle, se desempeñó como pintor, realizando el retrato de Juan Manuel de Rosas. En 1831 se trasladó a Montevideo, dándose a conocer con un retrato del rey francés Luis Felipe de Orleans con uniforme de general de Húsares, de tamaño natural. De las obras realizadas en Montevideo se conservan el retrato del ministro Santiago Vázquez y el escudo nacional —hoy ambas en el Museo Histórico Nacional en Montevideo—. Dio clases de dibujo en el Colegio Oriental de Niñas de De Curel, y abandonó el país en el barco en el que este llevaba a París a los charrúas Senaqué, Vaimaca, Guyunusa y Tacuabé. Se atribuye a Onslow un dibujo para la litografía titulada *Indiens Charrúas*. Durante su estadía en Montevideo no

Bacle se dedicó principalmente a las actividades estrictamente comerciales, dejando la producción de imágenes en manos de sus colaboradores. Onslow se encargaría de realizar las litografías de la primera iniciativa truncada de *Trages* [sic] *y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. Es obra de Onslow una interesante litografía parcialmente coloreada titulada *Trages de hibierno* [sic] *(Buenos Aires)*, con un grupo de personas —haciendo foco de atención en los atuendos de las señoras— paseando por la arquería del Cabildo, lámina pensada, quizás, para la serie antedicha. Algunas estampas se coloreaban a mano, una técnica anterior a la cromolitografía. Por esa razón, la cromática, así como las zonas pintadas pueden variar de un ejemplar a otro. Esta forma de iluminar, de carácter artesanal, insumía más tiempo, pero hacía que las láminas resultaran más atractivas que las estampadas en gamas de grises. Se hizo común que los litógrafos publicaran dos versiones de sus láminas, una coloreada y una sin colorear.

Al igual que hiciera Douville, Bacle y sus asociados estamparon diversos retratos de personalidades contemporáneas, entre ellos los de José María Paz, Manuel Belgrano, Tomás Guido, Cornelio Saavedra, Juan Manuel de Rosas, Encarnación Ezcurra, conservándose en total más de cuarenta retratos. Estos materializaron una idea acariciada por Bacle a principios de su actuación, realizar una serie de efigies litografiadas de personalidades bajo el título *Fastos de la República Argentina*. La serie fue anunciada también en Montevideo, donde el litógrafo contaba con un apoderado, Adrián Henniquen Mynssen, quien se presentaba como ingeniero, y con cuya colaboración estampó el «Plano topográfico del pueblo de Montevideo», en 1829.[183] El espíritu comercial de Bacle lo llevó a buscar permanentemente, por un lado, el interés del público, ofreciéndole estampas de los más diversos asuntos, y por otro, el incremento del número de consumidores. De allí que anunciara reiteradamente en Montevideo las láminas que editaba. El diario *El Universal*, en 1830, comunicaba al público que se hallaban en venta los retratos de José María Paz, Manuel Dorrego

parece haber continuado su actividad como dibujante litográfico, ya que en todos sus anuncios y en las notas de prensa que se le dedican no se nombra esta actividad. Ver Diario *El Universal*, Montevideo, 5 de agosto de 1831, 30 de diciembre de 1831, 2 de enero de 1832, 9 de enero de 1832, 13 de enero de 1832, 14 de febrero de 1832, 1 de marzo de 1832, 8 de marzo de 1832, 9 de marzo de 1832, 28 de abril de 1832, 3 de noviembre de 1832.

Alphonse Fermepin (Meaux, 1805-Buenos Aires, 1871). Pintor y fotógrafo francés establecido en Buenos Aires hacia 1836, donde ofreció sus servicios como retratista. Se vinculó a la Litografía de Bacle, realizando los dibujos para varias estampas, pero la prisión y muerte de aquel en 1838 lo persuadieron de trasladarse a Montevideo ese mismo año, continuando su actividad como profesor de dibujo y pintor. Se ausentó del país en 1840, regresando en 1852 con su familia, y su nombre figura en la guía de Horne, J. y Wonner, Esteban, *Guía de Montevideo, con algunos pormenores sobre el Estado Oriental del Uruguay*, Montevideo, 1859. Se anunciaba como pintor y había incorporado la fotografía. En 1865 se trasladó nuevamente a Buenos Aires. Falleció en la epidemia de fiebre amarilla de 1871. Beretta, Ernesto, *Curso intensivo de apreciación plástica para orientales. El medio artístico montevideano en las décadas de 1860 y 1870* (inédito).

183 Ver capítulo titulado «Los planos orientales».

y Facundo Quiroga,[184] y en 1834 la «Librería de Hernández», una de las más importantes de Montevideo, vendía ejemplares de uno de los álbumes (cuaderno quinto, integrado por seis láminas) de la segunda edición de *Trages* [sic] *y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, titulado *Extravagancias de 1834 o el enlace de los peinetones*.[185] La comunidad de usos y costumbres, así como los contactos y comunicaciones fluidas entre ambas ciudades explican el éxito de estas iniciativas.

Entre los primeros trabajos del establecimiento de Bacle se cuenta el *Álbum en homenaje al Coronel Don Manuel Dorrego*, el cual constituye un ejemplo claro del poder del nuevo medio y su capacidad de impactar en el público. Bacle, contratado por el federal Mariano Lozano reprodujo las últimas cartas de Dorrego, escritas antes de su ejecución, y una de estas láminas fue difundida durante los funerales del Coronel en la iglesia de San Francisco de Buenos Aires. La policía prohibió que se siguieran distribuyendo, pero el ascenso de Rosas convirtió estas láminas en un arma propagandística utilizada por los federales. Bacle, ante la nueva situación favorable, se decidió entonces a estampar el álbum, compuesto por once litografías: «Monumento a erigirse en Navarro, sitio del fusilamiento», firmada por Onsolw; «El Excmo. Sr. Don Manuel Dorrego, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires y Encargado del Poder Ejecutivo de la República Argentina en el año de 1828», «Vista del sarcófago del finado Gobernador Don M. Dorrego, en el Cementerio del Norte de Buenos Aires», «Vista del catafalco del Excmo. Sr. Gobernador Don M. Dorrego, en los días de funerales hechos en la Iglesia Catedral, en Buenos Aires», firmada por Guerrin, y la reproducción de las siete cartas escritas por Dorrego antes de su ejecución. Este álbum muestra la dinámica de trabajo del establecimiento, ya que colaboraron varios dibujantes y litógrafos simultáneamente.

A través de las estampas conservadas, sabemos que Bacle utilizaba varias piedras para un mismo motivo. Por ejemplo, de la estampa *¡Viva la Federación Argentina!*, existen variantes. Algunas llevan la leyenda «año 20», mientras otras dicen «año veinte», escrita con distintos tipos de letra y diferencias en el dibujo. Con esta estrategia se lograba multiplicar la producción, lo que es indicio de la alta demanda que tenían las estampas, algo ya vislumbrado por Douville en oportunidad de realizar las primeras litografías porteñas.

Otra lámina de la litografía de Bacle, de carácter esencialmente costumbrista, nos permite conocer cómo era el aspecto de un establecimiento de litografía de esta época. Desgraciadamente no he podido hallar imágenes paralelas para Montevideo, pero puede plantearse, hipotéticamente, que no debía ser muy distinto. Dicha litografía lleva por título «Repartidor de pan», e integra la primera serie de los *Trages* [sic] *y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, de la cual se tiraron tres láminas únicamente. En ella puede verse el establecimiento del litógrafo, que se hallaba instalado en una edificación de carácter colonial, con

184 Diario *El Universal*, Montevideo, 5 de junio de 1830.
185 Diario *El Universal*, Montevideo, 20 de diciembre de 1834.

aberturas de arco escarzano y puerta decorada con cuarterones. En lo alto, sobre la puerta, se encontraba el cartel identificador, donde se lee «Bacle y Ca», y como complemento, las armas provinciales que el litógrafo podía exhibir dado que se le había conferido el título de Litógrafo del Estado.[186] La ventana de la casa había sido convertida en vidriera, la cual se protegía con cortinas, las que en la lámina aparecen abiertas. Pueden verse a través de los vidrios diversos trabajos litográficos en exhibición. Diferentes tipos humanos transitan por la calle, entre ellos el panadero que da título a la estampa, y sentada en el escalón de la puerta de entrada puede verse a la hija pequeña del litógrafo.

La segunda serie de *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires*[187] fue publicada entre 1833 y 1835, al regreso de Bacle de Santa Catarina, Brasil. Se compone de seis cuadernos, conteniendo numerosas estampas, representando distintos tipos humanos, oficios, atuendos femeninos, medios de transporte y guiños humorísticos a costumbres porteñas. Esta idea fue copiada en 1839 por Gregorio Ibarra, lo cual permite comprobar el éxito de que gozó y el interés demostrado por la sociedad bonaerense de verse representada en imágenes. Las imitaciones de las obras de Bacle aparecieron tempranamente. En una carta fechada el 15 de julio de 1835 el litógrafo reclamaba ante el Ministro de Gobierno por las copias fraudulentas que se hacían de sus estampas.[188] Esto también indica que los materiales y conocimientos para practicar esta técnica no eran desconocidos ni inaccesibles.

La producción de la «Litografía del Estado» se completa con vistas urbanas —algunas realizadas a partir de acuarelas de Pellegrini—, imágenes religiosas, «fenómenos»,[189] tácticas de caballería, tablas con marcas de ganado, letras de cambio, mapas y planos, programas teatrales y diplomas.

---

186 Bacle obtuvo el nombramiento de Litógrafo del Estado en 1829. Una copia de este documento se conserva en Montevideo, en el Archivo General de la Nación, fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, cajas ordenadas cronológicamente, caja n.º 22:

El Gobno de Buenos Aires.

Por cuanto los Señores Bacle y Compañía han solicitado se les confiera el Título de Impresores Litográficos del Gobierno, comprometiéndose á rebajar una tercera parte en los precios a las impresiones que se hagan por orden y cuenta del mismo Gobno.

Por tanto, y con el objeto de fomentar un establecimiento de industria, que es el primero de su clase que se abre en el país por cuenta de particulares, viene en nombrar, como por el presente nombra a los precitados señores Bacle y Compañía, por Impresores Litográficos del Gobierno, quedando estos en la obligación de cumplir la propuesta que arriba se expresa; en cuya virtud se les autoriza para que en todos sus impresos puedan usar el título que se les acuerda – Y al efecto se les extiende el presente firmado y sellado según corresponde – en Buenos Ayres á veinte y siete de Octubre de 1829. Inn J. Viamont-Tomás Guido.

S. E. confiere título de Impresores Litográficos del Gobº a los sres. Bacle y Compañía.

187 *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires, 36 litografías en colores de Bacle y Ca, Impresores Litográficos del Estado, Buenos Aires Calle de la Catedral*, 1833-1835.

Se citó la edición facsimilar: González Garaño, Alejo (prólogo), *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires…,* o. cit.

188 González Garaño, Alejo, *Bacle Litógrafo del Estado…*, o. cit., p. 54.

189 En 1832 realizó la estampa de unos gemelos siameses con una extensa descripción, también litografiada, de los mismos. En Montevideo, el diario *El Universal* publicó una de las

Los competidores y sucesores de Bacle

Pocos años más tarde, el número de establecimientos litográficos de Buenos Aires se incrementó, con la mudanza del taller de Carlos Risso desde Montevideo, y la incursión en la técnica en forma independiente de Carlos Enrique Pellegrini. Interesado en la litografía, abrió junto con Luis Aldao la denominada «Litografía de las Artes», publicando una serie de álbumes entre los que destaca *Recuerdos del Río de la Plata,*[190] estampado en 1841, cuyas láminas fueron dibujadas por el mismo Pellegrini. De acuerdo a la reproducción fotográfica del álbum que se conserva en la Colección Arredondo, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República en Montevideo, se compone de varias láminas con vistas de edificios y costumbres: Iglesia de San José de Flores, que, en un gesto hacia el Restaurador, reproduce claramente la inscripción bajo el entablamento de la fachada neoclásica «Construido bajo los auspicios del Exo. Restaurador Brig. D. Juan M. de Rosas» y «La maestranza». En la estampa titulada «Catedral», reproduce el interior de la nave central de la catedral de Buenos Aires, destacando la inmensidad y majestuosidad del recinto abovedado, con las banderas tomadas a los enemigos en diversas batallas colgando de las tribunas, el altar mayor y los púlpitos al fondo y damas porteñas en primer plano. Las siguientes láminas son «Cementerio Protestante, Calle Victoria y Pozos 1830», con una capilla de reminiscencias góticas, «Indios», «Minuete», hermosa escena de una velada en una residencia patricia, «Sn. Francisco», iglesia porteña, «Puerto de los Tachos», «Media caña», «El Retiro», en ocasión de una festividad patriótica, «Cielito», «Pilar», interior de la iglesia, «Matadero», «Recoleta», cementerio, «Sto. Domingo», iglesia, «Fiestas Mayas», con la pirámide de mayo engalanada y un globo aerostático volando sobre la catedral, «Indios trabajando», «Cabildo y Policía» y «Plaza de la Victoria». Se trata de un álbum al estilo de los europeos, con los cuales Pellegrini debía estar familiarizado. Cada imagen hace énfasis en aquellos aspectos característicos de Buenos Aires, tipos humanos, actividades, edificios, que tanto servían a los mismos porteños como elemento de valoración y reflejo de su realidad, como a los viajeros, al indicar las notas de exotismo que podían interesarles.

Se conservan varias de las acuarelas originales de Pellegrini, algunas realizadas más de una década antes de que pensara estampar el álbum. Si se compara la imagen titulada «Catedral» en su original a la acuarela con la versión en litografía, puede verse que presentan variaciones mínimas en lo relativo a las figuras humanas que pueblan la nave central. El autor mantuvo en la litografía las dos figuras femeninas de espaldas al espectador hincadas sobre una alfombrita, en

primeras y pocas ilustraciones de este medio de prensa, un ser híbrido producto de la unión de humano y animal, con un carácter totalmente absurdo.

190 *Recuerdos del Río de la Plata por* C. E. P. [Carlos Enrique Pellegrini], Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841.

primer plano, hacia la derecha, y algunas más, mientras que alteró o eliminó otras. Estas litografías están coloreadas y firmadas.

También colaboraron con Pellegrini otros artistas, cuyos álbumes fueron publicados por este establecimiento, como *Usos y costumbres del Río de la Plata*, de Carlos Morel,[191] y el *Álbum Argentino* de Alberico Isóla,[192] de 1845.

La «Litografía Argentina», de Gregorio Ibarra (Buenos Aires, 1814-Montevideo, 1883), publicó hacia 1839-1841 las denominadas «Serie grande» y «Serie chica», adjetivadas de acuerdo a las dimensiones de las hojas estampadas. La primera, de 1841, se compone de dos vistas de la ciudad de Buenos Aires, tres vistas de edificaciones relevantes y ocho imágenes costumbristas. En esta serie participó como dibujante Carlos Morel. La lámina titulada «Gaucho y sus armas», presenta a este personaje característico del Río de la Plata sobre su caballo y preparándose para lanzar las boleadoras.

La serie chica lleva por título *Trages* [sic] *y costumbres de la Provincia de Buenos Aires, Publicados por Gregorio Ybarra en la Litografía Argentina de su propiedad. Buenos Aires. 1839.* El conjunto de veinticuatro láminas se inspiró en la homónima de Bacle y representa personajes y oficios característicos de la época.

En Buenos Aires, la litografía irrumpió con fuerza, unos años antes que en Montevideo, ciudad a la que surtió de estampas por un breve período. La gran producción litográfica porteña no opacó, como veremos a continuación, nuestra incipiente actividad litográfica. Los usos políticos de la misma en el marco de los enfrentamientos internos por el poder se dieron más tempranamente en Buenos Aires, lo que se constata a través del «Álbum Dorrego», entre otras estampaciones,[193] y luego se generalizarían en nuestra ciudad a partir del accionar de los emigrados argentinos.

---

191 Carlos Morel (Buenos Aires, 1813-1894). Pintor argentino. Abordó las imágenes costumbristas, los paisajes y episodios militares, siendo rápidamente reconocido por la colectividad intelectual porteña. También incursionó en la litografía. Se formó en la Universidad de Buenos Aires, con el pintor sueco José Guth y con Pablo Caccianiga, artista italiano que ocupó la cátedra de dibujo en 1828. Caccianiga, con su compatriota, el arquitecto Carlo Zucchi, presentó un plan para el desarrollo de las bellas artes y para la creación de una escuela de artes aplicadas. Fue profesor de otros importantes artistas argentinos, como Fernando García del Molino.

192 Albérico Ísola (Italia s/d-Buenos Aires, 1850). Dibujante y litógrafo, trabajó en la Litografía de las Artes, realizando diversas estampas que incluyeron retratos, como el de Encarnación Ezcurra, colaborando con Carlos Morel en su álbum *Usos y costumbres del Río de la Plata.*

193 Lucio Mansilla en *Rozas, ensayo histórico-psicológico*, Buenos Aires, A-Z editora, 1994, pp. 132-133, presenta el uso que hacía Rosas del retrato de Facundo Quiroga «para adornar las paredes, en unos tiempos en los que no abundaban mucho las estampas», y como forma de convencer de que no había tenido participación en el crimen.

La litografía en Montevideo

La actividad litográfica en el naciente Estado Oriental

Los antecedentes presentados acerca del desarrollo de la litografía en Buenos Aires, punto geográfico más próximo en que se abrieron esta clase de establecimientos, no deben llevarnos a pensar que fue desde allí que se difundieron hacia Montevideo los conocimientos para practicarla. Si bien es cierto que el resultado de la estampación, es decir, las láminas en papel, procedieron inicialmente de Buenos Aires, las experiencias locales de producción se desarrollaron a partir del afincamiento en nuestra ciudad de litógrafos europeos y de la enseñanza que estos impartieron en un medio progresivamente receptivo.[194]

Las primeras referencias a la litografía en la República, aparecen en pleno proceso de organización nacional. En 1829, el litógrafo Bacle, establecido en Buenos Aires, y cuya firma «Bacle & Cia» obtendría, como vimos, el título de Impresores Litográficos del Gobierno de Buenos Aires ese mismo año, ofrecía sus servicios en Montevideo a través de un apoderado, Adrián Henniquen Mynssen, quien tomaba los pedidos de planos, tarjetas, paisajes, recibos y papeles membretados por «no haber en el [país] todavía establecimientos de aquella clase».[195] Bacle buscó incrementar su clientela ampliando el radio de acción, ofreciendo ese mismo año realizar una suscripción en Montevideo, también a través de su apoderado, para la estampación de una serie de retratos de celebridades argentinas que estaba realizando, bajo el nombre *Fastos de la República Argentina*. Resultado de esta actividad de colaboración fue el «Plano topográfico del pueblo de Montevideo» (1829), dibujado por Mynssen en Montevideo y litografiado por Bacle en Buenos Aires, que constituye el primer antecedente de la época republicana para una línea sumamente prolífica de la producción litográfica del siglo XIX, como es la de los planos.[196]

Se refirió que en 1830, el diario montevideano *El Universal*, anunciaba que en la llamada «Librería Nueva» estaban en venta los retratos de próceres argentinos, estampados en la litografía de Bacle y, en 1834, la «Librería de Hernández» vendía las «Extravagancias de 1834 o Enlace de Peinetones», uno de los cuadernos de la serie *Trajes y costumbres...*, también de Bacle, con escenas jocosas de

---

194 A través del comercio llegaban desde Europa a Montevideo láminas, papel para pared con decoraciones y escenas, denominadas «panoramas», pero no representaban asuntos o personalidades locales. Diversas notas de prensa de la época informan sobre la venta de grabados y panoramas europeos. El diario montevideano *El Universal*, en su edición de fecha 27 de octubre de 1831, por ejemplo, anunciaba que se rifaban veinte cuadros con marcos de caoba con paisajes de grabadores romanos. La producción de los talleres de Buenos Aires sí contenía una significación mayor en cuanto a abordar temas y figuras que formaban parte de la geografía, la cultura y la actualidad regional.

195 Diario *El Universal*, Montevideo, 3 de julio de 1829.

196 Ver capítulo «Los planos orientales».

situaciones inspiradas en las enormes peinetas de carey, utilizadas por las mujeres tanto en la capital porteña como en Montevideo. La comunidad cultural urbana y rural, así como un incipiente panteón de héroes reconocidos, hacía de las litografías porteñas artículos vendibles, en una rama de la producción como era la estampación, no realizada localmente. Pese a que no tenemos elementos para probar tales juicios, sería interesante acceder a la apreciación comparativa por parte de la población de las estampas europeas frente a las porteñas —y posteriormente frente a las montevideanas—.

Los primeros talleres litográficos de Montevideo

Esta primera etapa de la litografía uruguaya estuvo signada por la actividad de litógrafos europeos, quienes abrieron los primeros establecimientos de este tipo en la ciudad, dando inicio a una actividad de la cual, hasta entonces, se habían conocido los resultados a través de las láminas importadas desde otros puntos. Estos dibujantes-litógrafos se orientaron a las demandas del medio montevideano, realizando aquellas imágenes que referían principalmente a la vida nacional. Es interesante destacar esta adaptación a la realidad local, pasando a segundo plano la representación o interpretación gráfica de acontecimientos europeos. Esto no significa que dichos asuntos no fueran conocidos en el Plata, ya que se recibían imágenes sobre ellos a través de la importación, y se difundían en los gabinetes ópticos que abundaban en Montevideo desde la década de 1830.[197]

Estos primeros talleres dieron origen a una línea de producción que alcanzó un importante desarrollo en el correr del siglo XIX, al punto que en 1875, durante el gobierno de Pedro Varela, y en el marco de un incipiente proteccionismo para las industrias locales, se gravaron con impuestos que iban del 20% al 90% diversos artículos importados, entre ellos los impresos litográficos.[198]

En este capítulo se brinda una reseña de los litógrafos actuantes en el período en estudio. Sus obras se analizan en los capítulos siguientes, de acuerdo a los asuntos abordados en ellas. Se opta, entonces, por realizar un enfoque de carácter sociocultural y artístico y no sobre las personalidades artísticas.

El establecimiento de Carlos Risso

Con fecha 28 de noviembre de 1830 fue puesta en circulación la publicidad de un nuevo establecimiento, la «Imprenta litográfica» de Carlos Risso. Este anuncio se presenta en forma de carta, fechada y firmada por su autor, carta cuya matriz para estampación se escribió con el lápiz graso sobre la piedra litográfica.

197 Los gabinetes ópticos, «Cosmoramas» y «Dioramas», exhibían vistas, incluso algunas con efectos de luz y sonido. En 1842, Ramón Irigoyen anunciaba la exhibición de «Interior de un palacio de Roma», «La cueva de los piratas descubierta por los ingleses», «El puente de San Marco en Venecia», «La cascada de Saint Cloud en Francia», «Vista general de La Habana», entre otras. Ver Beretta, Ernesto «Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX», en *Artículos de investigación sobre fotografía 2008,* Montevideo, CMDF, 2009, pp. 9-39.

198 Barrán, José Pedro, *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco*, en *Historia Uruguaya*, Tomo 4, 1839-1875, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p. 131.

En ella se detallan una serie de trabajos, desde «dibujos de todas clases» a otros de corte utilitario, como papeles membretados, facturas, listas de fondas (menús) y tarjetas personales, una línea de trabajo que continuará vigente, cultivada en la segunda mitad del siglo por Godel y Héquet, entre otros.

Si bien Risso no especifica dónde aprendió la técnica, afirma en su comunicado:

> Los conocimientos qe [sic] hemos adquirido, con muchos años de trabajo y de estudio y los precios moderados qe [sic] pedimos, nos harán dignos de la confianza de Vm [sic] y de todas las Personas qe [sic] tendrán la bondad de proporcionarnos trabajo».[199]

De acuerdo a José María Fernández Saldaña, Risso procedía de los Estados Unidos, aunque resta investigar acerca de su actividad en dicho país y sus probables orígenes italianos. Habría permanecido en Montevideo poco tiempo, trasladándose a Buenos Aires, donde se estableció con la razón «Risso y Ca.».[200]

No son muchas las litografías que se conocen de Risso —situación que quizás es reflejo del poco tiempo que permaneció en Montevideo, entre 1830 y 1831—. Algunas estampaciones son de carácter utilitario, como la invitación para asistir a la apertura de la Sala de Comercio el 4 de diciembre de 1830: un trabajo sencillo, de texto prolijamente escrito y cuya única decoración consiste en un emblema asociado al comercio, compuesto por el caduceo cruzado por dos anclas de las cuales emergen dos grandes cornucopias. Motivos de la iconografía europea, heredados de la antigüedad clásica como emblemas de la prosperidad.[201]

Una de las litografías más interesantes realizadas por Risso fue el retrato de Fructuoso Rivera, que José María Fernández Saldaña ubica hipotéticamente entre fines de 1830 y principios de 1831.[202] Si bien podría datarse en 1830, teniendo en cuenta que existen trabajos del litógrafo de dicho año, cuando lo encontramos establecido en Montevideo, al hallarse el único ejemplar conocido por Fernández Saldaña en la colección de Enrique Peña, en Buenos Aires, es probable que fuera realizado allí, pese a tratarse de un retrato que podía interesar más a los orientales que a los porteños. El hecho de que esta litografía no fuera tomada como modelo para retratos posteriores del primer presidente de la República podría indicar que no fue difundida en Montevideo, reforzando la hipótesis del origen bonaerense de esta imagen. También puede haber influido en este abandono el hecho de que las facciones que Risso dio a Rivera discrepan notoriamente con las visibles en una larga

---

199 Litografía reproducida en *Exposición Nacional de las Artes Gráficas*, o. cit., p. 22.

200 También Alejo González Garaño confirma el traslado de Risso a Buenos Aires en *El grabado en la Argentina*, o. cit. p. 13. Sin embargo en las investigaciones allí realizadas y revisadas para este trabajo tampoco se aportan datos o estampaciones de este litógrafo.

201 Litografía reproducida en *Exposición Nacional de las Artes Gráficas*, o. cit., p. 23.

202 Fernández Saldaña, José María, *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, o. cit.

lista de retratos posteriores, realizados en Montevideo por distintos artistas.[203] Este hecho podría indicar que Risso no hubiese visto a Rivera y que trabajase con descripciones interpretadas por su imaginación, pero solo podemos presentarlo como hipótesis. Con Risso se inaugura el ciclo de los retratos de presidentes, destinados a la difusión pública en mayor escala. Los retratos de los gobernantes serán de aquí en adelante una línea permanente de trabajo de los litógrafos, que contribuyó a la conformación de «galerías patrióticas», junto a las obras de pintores y escultores.

Cabe a Risso la conservación de su nombre en la historia de la litografía nacional por su carácter pionero, pero no se conoce que haya mantenido vinculaciones con dibujantes o impresores activos en el medio montevideano. Su trayectoria no fue destacada por los investigadores, y no parece haber trabajado para ningún medio de prensa, al punto que Antonio Zinny en su *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay...* no lo cita, cuando sí figuran en sus páginas referencias a Gielis y Besnes e Irigoyen.

Un litógrafo prolífico y comprometido, José Gielis

En 1836, la librería de Jaime Hernández puso en venta, procedentes del establecimiento litográfico de José Gielis,[204] divisas con el retrato del presidente Manuel Oribe, posiblemente sobre dibujo del pintor Cayetano Gallino,[205] con el escudo nacional, y con motivos para la Guardia Nacional.[206] Al año siguiente, Gielis trasladó su taller a la librería de Hernández, advirtiendo que «se le hallará dispuesto a desempeñar todos los encargos que se le hiciesen con respecto a los trabajos concernientes a su profesión. También avisa que se ocupa de las lecciones de escritura y dibujo de las 6 a las 8 de la noche por lo cual admite discípulos».[207]

---

203 Ver capítulo «Vertientes de la litografía montevideana. La corriente política», sección «Los retratos orientales».

204 De acuerdo al catálogo *Exposición Nacional de las Artes Gráficas...* o. cit., Gielis abrió su establecimiento en 1835.

205 Ver capítulo «Vertientes de la litografía montevideana. La corriente política», sección «Los retratos orientales».
Cayetano Gallino (Génova, 1804-1884). Pintor emigrado a Montevideo hacia 1834 y residente hasta 1848, aproximadamente. Realizó una de las principales galerías de retratos del patriciado de la primera mitad del siglo xix. Vinculado a los emigrados italianos, pintó un retrato emblemático de Garibaldi. Trabajó a la vez como ilustrador para la realización de algunas litografías. A su regreso a Italia se dedicó también a la fotografía. Ver Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías*, o. cit., entrada Gallino, Cayetano, pp. 527 y Ministerio de Instrucción Pública-Comisión Nacional de Bellas Artes *Exposición Cayetano Gallino 1804-1884*, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1944.

206 Diario *El Universal*, Montevideo, 13 de agosto de 1836.

207 Diario *El Universal*, Montevideo, 5 de julio de 1837.

Foto 7. Fórmula para certificado. Litografía de Gielis, 1838



J. Gielis

EL GENERAL EN GEFE

DEL

ejército constitucional

DE LA

REPUBLICA ORIENTAL

DEL

URUGUAY

Atendiendo a los méritos y servicios del Teniente Coronel graduado Sargento Mor. de Infantería de Línea de la República Argentina, D.n César Díaz. —

ha venido en conferirle el empleo de Sargento Mor. con grado de Teniente Coronel de la misma arma, del Ejército Constitucional con la antigüedad de seis de Obre. de mil ocho cientos treinta y ocho.

Concediéndole las gracias, exenciones y privilegios, que por este título le corresponden: Por tanto: manda y ordena, se le haya, tenga y reconozca por tal Sargento Mor. con grado de Teniente Coronel para lo que se expide el presente despacho, firmado, sellado y refrendado según corresponde, del que se tomará razón en la Contaduría General.

Dado en Montev.o a doce de Enero de mil ocho cientos treinta y

Fructuoso Rivera

[illegible]

empleo de Sarg.to Mor. con grado de Ten.e Coronel al Ten.te [illegible] Sarg.to Mr. de Inf.a de Línea de la República Ar[illegible] César Díaz. —

Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

José Gielis procedía de Courtrai (Bélgica), y según autores como José María Fernández Saldaña[208] llegó apenas puesto en marcha el Estado Oriental, en 1830, dedicándose a la estampación por el resto de su vida —aunque como el mismo litógrafo detallaba en su anuncio, incursionó en otras actividades—. Lo hallamos bajo otra grafía (Julis),[209] en el censo de Montevideo de 1843.[210] Al encontrar las primeras referencias en prensa hacia 1836, podemos pensar que fue entonces cuando se estableció en la capital oriental, aunque también aquella fecha puede indicar la apertura de su propio establecimiento. En realidad, 1836 es el año en que comienza a figurar en la escena pública, anunciándose en la prensa y siendo comentados sus trabajos. Entonces estampó el retrato del presidente Manuel Oribe. Hacia esa misma época es que Juan Manuel Besnes e Irigoyen, en uno de sus álbumes,[211] afirma haber comenzado a aprender con él la técnica litográfica, de modo que se presenta lógico suponer entonces, o próximo a ese momento el inicio de su actividad, al menos de forma independiente, y con mayor publicidad.

La actividad de Gielis, como la de la mayoría de los litógrafos, era diversa: daba clases de dibujo y escritura,[212] algo lógico en la medida que la litografía requería de ambas técnicas para poder llevarse a la práctica —en general las estampas combinan imagen y texto—, y todas ellas tenían puntos en común. En el catálogo de la Librería de Jaime Hernández, de 1838, se anuncia que: «J. Gielis, litógrafo, grabador y retratista, se halla establecido en esta casa, el que se encarga de todos los trabajos relativos á estas tres artes».[213] La diversidad de géneros que

208 Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías*...o. cit., entrada Gielis, José, pp. 554 y 555.

209 Las variaciones en las grafías se deben a que los funcionarios que recababan los datos de la creciente cantidad de inmigrantes presentes en la ciudad, reflejaban por escrito la pronunciación de las palabras hasta dónde ellos las percibían, no escribiéndolas siempre correctamente.

210 Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros de Censos y Padrones de Montevideo, Libro n.º 263, Padrones de Montevideo (1843).

211 Besnes e Irigoyen, Juan Manuel, «Prontuario de Paisajes», en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit., CD n.º 1.

212 La producción de estos litógrafos se encuentra dispersa, y solo la revisión de múltiples carpetas de documentación puede llevarnos a ampliar el número de obras, o comprender mejor la variedad de los trabajos que ofrecían. En el Archivo General de la Nación, en Montevideo, se encuentra un documento caligrafiado, con el escudo nacional en lo alto, trazado a tinta, documento de 1838 en el cual se concede la efectividad al capitán graduado de Marina, José María Rodríguez, firmado por el presidente Oribe. La firma «J. Gielis» aparece en el borde inferior del escudo. También se conserva otro certificado, esta vez litografiado, firmado abajo a la derecha «J. Gielis Lit», fechado en 1843, expedido por Joaquín Suárez y Melchor Pacheco y Obes al teniente Juan P. Zavalla. Montevideo, Archivo General de la Nación, Fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional. Cajas ordenadas cronológicamente, Caja n.º 31 (1838) y Caja n.º 40 (1843).

213 *Catálogo de los libros existentes en la librería de Jaime Hernández*, o. cit. p. 55.
En esta cita se refiere otra de las técnicas que dominaba Gielis, el grabado en metales. En 1836, durante la presidencia de Manuel Oribe, diseñó una condecoración militar con motivo del combate de Tacuarembó, en el cual el Coronel Manuel Britos enfrentó a Fructuoso

trabajó permite considerarlo simultáneamente como un artista creativo y como un técnico. En la primera categoría incluimos sus litografías dramáticas y humorísticas sobre personajes de la Guerra Grande, y en la segunda su producción de documentos, formularios e incluso la estampación de partituras musicales. De acuerdo a Lauro Ayestarán, Gielis fue el primer estampador de partituras en Montevideo, litografiándolas en 1837 para *La Abeja del Plata*.[214] Asimismo se conservan estampaciones de carácter administrativo, certificados con el escudo nacional y las fórmulas de rigor estampadas, con espacios en blanco para ser completados a mano con los datos del interesado. A los ejemplos ya citados en la nota a pie de página 212, conservados en el Archivo General de la Nación, en Montevideo, pueden sumarse los que se hallan en el Museo Histórico Nacional, también en esta ciudad.[215]

En 1840 mudó su establecimiento a una de las casas que el acaudalado hombre de negocios, Juan María Pérez, tenía en la calle «del Cubo del Sur», un ejemplo más de la movilidad urbana que caracterizó no solo a los litógrafos, sino también a otros profesionales.

Muy poco se ha referido sobre este personaje, citado en los trabajos sobre arte nacional del siglo XIX como uno de los pioneros de la litografía montevideana, con quien incursionaron en la técnica otros artistas, como el ya citado Juan Manuel Besnes e Irigoyen, y con quien colaboraron pintores de la talla de Cayetano Gallino. Besnes e Irigoyen, documentó que comenzó a experimentar escuchando las descripciones que hacía Gielis de su método, lo que lleva a pensar en la formación de los primeros círculos de cultura artística, donde se reflexionaba sobre arte y se intercambiaban conocimientos técnicos y resultados de experiencias. El hecho de haber instalado su litografía en la Librería de Hernández, que también era centro de reunión de la intelectualidad local, seguramente contribuyó a su vinculación en proyectos de carácter cultural, y político en la campaña publicitaria contra el gobernador de Buenos Aires y su aliado Manuel Oribe.

Al morir, en 1848, se produjo ese fenómeno tan corriente en nuestro país hasta hoy, y tan trágico para su patrimonio cultural:

Rivera, quien aspiraba a hacerse nuevamente con el poder. Esta medalla, que los estudiosos de la numismática nacional como Hugo Mancebo Decaux consideran hasta la fecha la única pieza de esta clase firmada por Gielis, lleva en el anverso la inscripción «El Gobierno a los Defensores de la Constitución», acompañada por el libro constitucional con un sable y una rama de laurel. En el reverso la inscripción «En los campos de Tacuarembó 17 de julio de 1836 1.er Escuadrón de Línea».

214 Para una breve referencia de los impresos litográficos realizados en Montevideo en la categoría de partituras ver Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio eléctrica, 1953, vol. 1, p. 755 y ss.
De acuerdo a Zinny, o. cit., *La Abeja del Plata* se imprimía en la Imprenta de la Caridad, publicándose 16 números entre el 13 de mayo y el 23 de setiembre de 1837.

215 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, Documentos pertenecientes al archivo de César Díaz, C-XI-17-4 y 6.

... los acreedores tomaron a su cargo la liquidación y junto con todos los enseres del establecimiento de la calle Cerrito 195, pasó bajo martillo, dispersándose en marzo de 1849, el archivo gráfico, piedras y láminas donde constaban preciosos elementos de valor histórico y ejemplares artísticos sin precio a título de incunables de la litografía en el Uruguay.[216]

El diario *Comercio del Plata* publicó la noticia del remate:

Para los litógrafos, pintores y grabadores, calle del Cerrito n.º 195.
El lunes 12 a las 11 en punto tendrá lugar la venta precisamente al mejor postor por orden y cuenta a quien corresponda de los enseres muebles y demás pertenencias del finado D. José Gielis, y son: Dos prensas litográficas de fierro con todos sus útiles y pertenencias de cilindros, piedras, tinta&a nuevas y en superior estado, gran cantidad de útiles de litografía, cada prensa se venderá en un solo lote con todos sus útiles y pertenencias, demasiado extensas para detallarlas, una mesa para grabador con todas las herramientas y cantidad de accesorios, varios lotes de pintura en caja, caballetes, papel de varias clases de marquilla para dibujo, lápices de toda especie, algunos cuadros al óleo, y grabados de mérito, cantidad de muebles, libros y ropa de uso, el todo en lotes a la vista.[217]

Gielis aparece como un litógrafo comprometido con la causa de la Defensa durante la Guerra Grande, al punto que estampó diversas litografías de carácter documental, pero también alegorías y caricaturas sobre las atrocidades atribuidas a Rosas y a los sitiadores. Estas estampas se comentan a partir de su asunto en los capítulos correspondientes.

Un inquieto personaje: Juan Manuel Besnes e Irigoyen

Si bien la cantidad de material publicado sobre Besnes e Irigoyen es cuantioso, carecemos aún de un estudio profundo y pormenorizado de su actuación, así como de un inventario completo de su obra en el campo de la pintura, el dibujo, la caligrafía[218] y la iconografía nacional. También debe profundizarse en su actividad en la administración pública. Fue empleado del gobierno y de los tribunales, presidente y vocal de la Comisión Topográfica, miembro de la Asamblea de Notables durante el gobierno de La Defensa y vocal del Instituto de Instrucción Pública. Se desempeñó además como maestro de escuela y participó en distintas sociedades, entre ellas la Comisión de Caridad y la masonería. De acuerdo a Fernández Saldaña figura como Gran Oriente de la República en la lista de Miembros Honorarios de

216 Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías...* o. cit. p. 555.

217 Diario *Comercio del Plata*, Montevideo, 10 de marzo de 1849.

218 Para los trabajos caligráficos de Besnes e Irigoyen ver Beretta, Ernesto, *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Editorial Fin de Siglo, 2011.
Además de los trabajos ya citados de Horacio Arredondo y José María Fernández Saldaña, un estudio reciente sobre Besnes es «Biografía de Besnes e Irigoyen», de Alberto Marcelo Irigoyen Artetxe, en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit.

Grado en el Calendario Masónico de Adolfo Vaillant (1864).[219] Fue sin duda uno de los artistas clave de nuestro siglo xix, en cuanto a su inquietud por incursionar en distintas técnicas, en la consignación de las experiencias que realizaba y en un volumen de obras realmente impresionante. Como se comentó, muchos de los trabajos publicados son pequeños artículos que reiteran algunos tópicos, centrándose en los aspectos más trascendentes de su producción. A los clásicos y más amplios estudios de Horacio Arredondo y de José María Fernández Saldaña, debe sumarse una serie de reseñas publicadas en la prensa a lo largo del siglo xx. Estas impidieron que Besnes cayera en el olvido, e indican la progresiva valoración de su producción. Nelson Di Maggio, en su serie de notas «Precursores del arte nacional», representa el enfoque positivo de la obra de Besnes:

> Besnes no fue, en la acepción justa del término, un dibujante, como tampoco fue un acuarelista. Fue lo que llamamos hoy un aficionado, un mal aficionado tal vez, escribía en 1919 Fernández Saldaña, y agregaba: En un estudio de arte no cabría su nombre... Las revisiones son siempre útiles porque obligan a una flexibilidad del pensamiento y de la sensibilidad. Hoy esas palabras parecen el producto de un enfoque unilateral de historiador, cuyo dictamen suele ser demasiado lapidario.[220]

Al experimentar con la litografía, Juan Manuel Besnes e Irigoyen ya tenía renombre en Montevideo como calígrafo y dibujante. Había realizado durante la década de 1820 dos alfabetos de gran formato, dedicados a su esposa, Juana Josefa Zamudio, compuestos por más de doscientos tipos de letra, con complejas decoraciones, así como los retratos del presbítero José Manuel Pérez Castellano, de Juan Balbín de Fernández Vallejo, de Francisco Albín, y su propio autorretrato, incluido en uno de aquellos alfabetos. Compuso páginas con dedicatorias caligrafiadas para distintas personalidades, como Joaquín de la Sagra y Périz, Cayetano Gallino, Alberto Flangini, Carlos Antonio López, Emilio Castelar, Lorenzo Batlle y Bartolomé Mitre «y así proseguiría una larga lista de Papas, personalidades políticas, ministros extranjeros, artistas, hombres de letras, etc.».[221] Inició su incursión en la litografía manifestando una vez más su espíritu inquieto. Besnes aparece como un personaje activo, curioso por aprender diversas técnicas, desde los ensayos con la cámara oscura a la pintura de «transparentes» para las fiestas cívicas, y la estampación.[222]

219 Fernández Saldaña, José María, «Juan Manuel Besnes e Irigoyen Calígrafo y dibujante», en Suplemento Dominical de *El Día*, año iii, n.º 114, Montevideo, 23 de diciembre de 1934, pp. 2 y 3.
También Horacio Arredondo en «Iconografía uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen», o. cit., nota a pie de página 12, p. 18, da referencias acerca de las vinculaciones de Besnes con la Masonería.

220 Di Maggio, Nelson, «Juan Manuel Besnes e Irigoyen», en diario *El Día*, Montevideo, 2 de febrero de 1961.

221 Fernández Saldaña, José María «Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Calígrafo y dibujante», o. cit.

222 Ver Beretta, Ernesto «Antes del daguerrotipo...», o. cit.

La admiración que despertaron sus trabajos le proporcionaron la Orden de Cristo durante la Cisplatina por su plano del Río de la Plata, y una condecoración de la reina de España Isabel II de Borbón por un trabajo a pluma que le obsequiara. Su copia del «Descendimiento de la cruz» de Rubens, realizada a partir de un pequeño grabado, fue enviada por el Uruguay a la Exposición Universal de París de 1855, obteniendo un diploma.[223] Al año siguiente, la Sociedad Universal de Artes e Industrias de Londres le concedió una medalla de bronce. Resultan reconocimientos importantes para alguien que se desempeñaba en un medio todavía incipiente en cuestiones de formación y materia artística. Dejó establecido que a su muerte, sus diplomas y medallas fueran entregados al Ayuntamiento de San Sebastián, su ciudad natal. Como testimonio de reconocimiento, sus discípulos, encabezados por Manuel Aguiar y Alejandro Gutiérrez encomendaron a Juan Manuel Blanes su retrato, hoy en el Museo Nacional de Artes Visuales, y una copia fue enviada posteriormente al Museo Pedagógico.

Las acuarelas y dibujos realizados por Besnes fueron, muchas veces, la base para sus litografías, y posiblemente para las de Ramón Irigoyen, uno de sus hijos adoptivos. Este sistema de trabajo, tomar «apuntes» que luego podían ser trasladados a la piedra, es similar al que practicaba en Buenos Aires Carlos Enrique Pellegrini. Di Maggio establece que es en la litografía donde Besnes e Irigoyen «demuestra una soltura de hábil maestro».[224]

Entre las litografías iniciales de Besnes, además de «El Trovador»,[225] realizada para ilustrar la obra del mismo título publicada en la *Biblioteca Dramática* en 1837, se cuentan «La América Libre» y «Persecución y embarque de los constitucionales de 1836».[226] «El Trovador» es una copia del grabado de Faramundo Blanchard, publicado en la revista madrileña *El Artista* pocos años antes.[227]

---

223 Esta referencia a la copia de un grabado permite realizar una breve reflexión. Emplear tiempo en reproducir atentamente obras renombradas formaba parte del aprendizaje de los artistas, ya que los obligaba a una observación cuidadosa y a comprender de qué forma se alcanzaba una composición atractiva, un correcto uso de la perspectiva, así como efectos cromáticos, veladuras, luces y sombras. Reproducir a pluma y tinta un grabado exigía un importante dominio de la técnica caligráfica, y estudiar cuidadosamente cómo mediante los trazos de distinto grosor se podía alcanzar la mayor similitud posible a la técnica del aguafuerte.

224 Di Maggio, Nelson, o. cit.

225 En Besnes e Irigoyen, Juan Manuel, «Prontuario de Paisajes» p. 28, en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit., se encuentra una prueba para este motivo, con la anotación «1.er ensayo 12 de Dice 1837». La litografía mide 11 x 18 cm.

226 Referencia sobre «La América Libre» en Besnes e Irigoyen, Juan Manuel, «Álbum», p. 42, en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit., y ejemplar de la segunda pegado en álbum «Prontuario de Paisajes», p. 32, ibídem.

227 Ver «Noticias bibliográficas. La "Biblioteca Dramática" de 1837 y "El Recopilador Teatral" de 1841», en *Revista Histórica, Publicación del Museo Histórico Nacional*, año LVIII (2.ª época), Tomo XXXV, n.os 103-105, Montevideo, diciembre de 1964, pp. 895-900.
Se desarrolla la información sobre esta estampa en el capítulo titulado «Duplicando imágenes».

En uno de los álbumes conservados en la Biblioteca Nacional de Montevideo, Besnes detalló sus inicios en la litografía:

> Litografía- Empecé el día 7 de [¿]- de 1836 a ensayarme por solo haber oído a Gielis el cómo se trabajaba- La primera prueba en la piedra nos salió muy buena- La segunda que representaba la América libre salió regular y me indicó las precauciones a tomar que son trabajar primero en un papel transparente toda la obra y después de picada con una aguja muy fina pasarla con polvo de lápiz a la piedra y señalarla con un lápiz o más bien con pluma y tinta- poner una tablita sobre la piedra de suerte que no toque en la piedra pues estando en contacto la ofende- no descansar la mano sino encima de la tabla taparse la boca y las narices para que no caiga el hálito sobre la piedra- Siempre es mejor trabajar con pincel que con pluma- Según se ve sale bien trabajando como los grabadores trasflorando toda la obra- Pasa la primera del papel transparente sobre la piedra se pega con cuatro pedacitos [de oblea]- cuando se quiere que la letra sea blanca sobre la piedra se trabaja con un punzón sobre las líneas negras y todo lo que raya el punzón queda sin imprimirse y así aparecen unas líneas muy sutiles- Para imprimir primero pasa [vuelta de página] un barniz con pincel sobre la piedra dibujada, se le deja como 5- o 6- minutos y después se seca con un trapo.- Hecho esto rocía con aguarrás borra todo con un pedacito de esponja- le deja secar que esto se ve muy breve, y después que ha recibido tinta el cilindro en una picora se le dá a la piedra dibujada- vuelve a rociar con agua del tiempo y pasa un aligerante, una esponja sobre la piedra y vuelve a pasar el cilindro con tinta, hasta que se ve que ha tomado bastante tinta el dibujo y entonces da vuelta a la prensa y queda estampado- Levantado el papel impreso vuelve a rociar con agua la piedra y pasar la esponja como antes y darle tinta hasta que se saca otra estampa y en cada lamina se [va] haciendo igual maniobra - Alisar la piedra se hace frotando una con otra echándole agua y arena, pasada por tamiz hasta que queden pulidas las dos [vuelta de página] y para conocer si están horizontales se tira una [a una] en [loneta] sobre las dos piedras con lápiz de litografiar que son unas barritas preparadas, y se va frotando hasta que desaparezcan las líneas negras, y esto se puede repetir hasta que no se advierta [porción] en las piedras- Después de bien seco es que se trabaja sobre la piedra- La parte de diseño se trabaja con lápiz preparado pero la impresión es diferente porque no es menester dar tinta por igual- a la piedra pues se debe cargar solo en las partes que están las sombras cargadas- [a continuación se refiere al grabado en cobre, y continúa en la página siguiente]... la composición de la tinta para- imprimir Para [desleir] la tinta para litografiar agua destilada muy limpia La caspa ofende la Piedra- raspar cuando una línea sale mal- Dar vueltas a la piedra para trabajar [vuelta de página] Sabido la composición de la tinta litográfica probar untando la piedra con alga [crasitud] [sic] y después de recortar los objetos hacer pasar el humo de madera de pino para que quede estampado en la piedra.[228]

228 Besnes e Irigoyen, Juan Manuel «Álbum», p. 42 y ss., en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit.
Se ha tratado de modernizar la grafía dada las múltiples discrepancias con las reglas gramaticales actuales. Se ha respetado la fluidez original del texto.

También consignó sus experiencias con el papel a emplear para la estampación e iluminación de los dibujos:

> Método pª- iluminar los dibujos de litografía y en papel de litografía- Preparación sobre el papel= 1. onza cola de flandes o Gelatina 1. gramo de jabón blanco 1. gramo de alum- hecho herbir [sic]= Se laba [sic] con esta preparación toda la estampa o parte o las figuras solamente y después de iluminar con pintura a el agua, a que hirven los pones de primera- Citas dos materias se disuelven primero y después se echa el alum.[229]

Estas anotaciones resultan un documento invaluable para comprender el procedimiento del trabajo, similar al aplicado en Europa. Gielis aportó a Besnes la técnica y lo instruyó en el manejo de las piedras y los lápices grasos. No cabe duda que tanto él como Ramón Irigoyen adquirieron destreza en el oficio y estamparon diversas láminas, al punto de instalar un negocio redituable.

La Litografía de Ramón Irigoyen y el «Establecimiento Oriental Viaje de Ilusión»

El establecimiento de Ramón Irigoyen fue, por su actividad, uno de los más interesantes del período en estudio. De él salieron estampas de escenas costumbristas, retratos y paisajes, por encargo y por iniciativa del litógrafo. Fue prolífica su actividad durante la Guerra Grande y el Sitio, momento en el que publicó láminas sobre los enfrentamientos navales desarrollados en 1841 frente a Montevideo. Algunos documentos muestran el interés de los círculos ilustrados montevideanos y opositores de Rosas en estas reproducciones. En el Archivo de Andrés Lamas se conserva un recibo de la Litografía de Irigoyen, expedido por la compra de las tres láminas representando el «combate del 25 de Mayo». Se trata de uno de los combates navales que tuvieron lugar entre los meses de mayo y octubre de aquel año, durante los enfrentamientos de la escuadra de Montevideo con las fuerzas de Rosas. Lamas, estrechamente vinculado al gobierno de la ciudad y caracterizado enemigo del Restaurador, se mostró interesado en conservar este tipo de obras.[230]

Entre sus estampas costumbristas se encuentra la serie sobre la tauromaquia. Afirmó Juan Pivel Devoto que estas láminas «reconocen su origen directo en los grabados españoles sobre el mismo tema que en la época fueron difundidos en Montevideo...».[231]

Las láminas de Ramón Irigoyen, de muchas de las cuales solo tenemos descripciones someras, eran exhibidas en su establecimiento, al que denominó «Establecimiento Oriental, Viaje de Ilusión». Se interesó principalmente en las

---

229 Ibídem. En esta oportunidad se ha respetado la grafía original, excepto las acentuaciones de palabras.

230 Ver capítulo «Escenas bélicas: batallas y combates navales».

231 «Grabados valiosos llegan a la colección del Museo Histórico». En diario *El País*, Montevideo, sábado 25 de marzo de 1961.
Ver capítulo «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas».

que llamó «vistas del país», realizando una importante valoración de lo local, construyendo una faceta romántica y nacionalista a través de las imágenes.[232]

El triángulo profesional Gielis-Besnes-Ramón Irigoyen resulta interesante por su propia dinámica. El primero enseñó al segundo la técnica de la litografía, quizás también participó en las reuniones Ramón. Luego Besnes y su hijo adoptivo abrieron su establecimiento, en el cual no solo vendían las estampas que realizaban, también exhibían imágenes en la línea de los gabinetes ópticos. De acuerdo a lo informado por la prensa es posible, debido a sus temas, que algunas fueran importadas. En cuanto a la producción propia, seguramente Besnes participaba en la realización de los dibujos, que luego eran estampados por su hijo, quien aparece como responsable de la litografía.

Mège y Lebas

Juan Lebas, quien figura en el censo de Montevideo de 1843 como «Litográfico»,[233] habría alcanzado la concesión del título de Litógrafo del Estado dos años más tarde, posiblemente cuando ya estaba asociado con Luciano Mège, estampador que desarrolló lo más interesante de su actividad litográfica con posterioridad a 1851.[234] Mège nació en Bayona en 1808, estableciéndose en

---

232 Ver capítulo «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas».

233 Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros de Censos y Padrones de Montevideo, Libro n.º 263, Padrones de Montevideo, Año 1843.
Se hace la siguiente advertencia: en el libro de pasajeros de 1836 figura Juan Lebas, inglés, de 24 años y de profesión hacendado. Montevideo, Archivo General de la Nación, Libros del Ex Archivo General Administrativo, Jefatura Política y Policía de Montevideo (1829-1918), Libros de pasaportes y pasajeros, entradas y salidas, Libro n.º 943, Libro de pasajeros de ultramar y otros destinos, 1835-1836. En el censo de 1843, figura Juan Lebas con 30 años, lo cual permite establecer una congruencia etaria. Es probable que se trate de la misma persona, y en tal caso se podría retrotraer a 1836 o antes su residencia en el país, así como un cambio o ampliación de actividades.

234 Luciano Mège es una figura que se analizará en la segunda parte de este trabajo, que abarcará el período 1852-1900, ya que es entonces que realizó lo más representativo de su producción litográfica, asociado a otros dibujantes-litógrafos como Willems. En el período que estudiamos aquí, Mège, además de actuar como litógrafo, se dedicó, al igual de Gielis, al grabado en metales. Realizó junto con Lebas y otros grabadores, los cuños para las monedas emitidas por la Casa de Moneda Nacional en 1844 y 1845, y medallas para la escuela de la Sociedad Filantrópica. En 1856 estampó los primeros sellos nacionales, denominados «Diligencias», realizados a una sola tinta, en diversos colores, y para los cuales empleó su diseño de 1844 para las monedas, con el llamado «sol de cabellera». También se dedicó a producir en sus prensas el papel moneda. Su establecimiento litográfico-tipográfico publicó varias obras, como son *La última de las rebeliones en la República Oriental por Justo Maeso Ex Gefe* [sic] *de la Mesa Estadística de Buenos Aires*, Montevideo, Establecimiento Tipo-Litográfico de L. Mège, 1858, y *Descripción geográfica del territorio de la República Oriental del Uruguay acompañada de observaciones geológicas y cuadros estadísticos con un Atlas Topográfico de los Departamentos del Estado por el General de Ingenieros Don José María Reyes*, Montevideo, Establecimiento Tipográfico y Litográfico de Luciano Mège, 1859, entre otros.
Para la actuación de Mège y otros litógrafos como grabadores es importante referir los trabajos sobre numismática nacional, campo de estudio que ha prestado más atención a estos

Montevideo en 1842. Participó en iniciativas vinculadas a la ilustración, grabando, como se refirió, las medallas para la escuela de la Sociedad Filantrópica, que era sostenida por la Logia masónica, «Les amis de la Patrie». No es un dato menor, dada la vinculación que muchos inmigrantes calificados establecían a través de estas logias, y posteriormente, a través de las legiones durante la Guerra Grande. En esta logia lo encontramos junto a otras figuras a las que hemos hecho referencia, como Gielis y Aubriot. Se presenta probable que todos ellos participaran asimismo, de los ideales republicanos y libertarios impulsados por la Revolución francesa. Parecería confirmarlo, entre los grabadores, el conocimiento de la simbología revolucionaria y republicana emanada del neoclasicismo y la revolución, y que aplicaron en nuestro país.[235]

Entre los trabajos que realizaron en conjunto Mège y Lebas se encuentra el «Plano topográfico de la Ciudad de Montevideo Capital del Uruguay de su primera y segunda línea de fortificaciones...», estampado en 1849.[236] Se ocupaban también de litografiar formularios, certificados y hojas con membretes. En la Biblioteca Nacional, en Montevideo, se conserva un documento emitido por la Congregación del Purísimo Corazón de María y Santa Filomena para Eladia Genis, de 1845 o algo posterior, con la firma del establecimiento bajo el borde inferior, centrada. El marco presenta una decoración con motivos vegetales y «rocailles» en los ángulos y en el centro, arriba, un medallón con la Virgen y el Niño, y debajo San Luis Gonzaga y Santa Filomena en actitud de adoración.

Se conserva otro diploma realizado por esta casa litográfica, correspondiente a la Sociedad Filantrópica de Damas Orientales, una página cuidadosamente ornamentada con arquitecturas de filigranas y decoraciones al estilo grutesco. Ostenta en lo alto el escudo nacional y a izquierda y derecha dos viñetas que remiten a la caridad y a la filantropía, encerradas entre las decoraciones. Se trata de un delicado trabajo, de gran detallismo. La firma del establecimiento al pie de las decoraciones, a la izquierda.

Esta litografía también colaboró con la Imprenta Hispano Americana, realizando la copia de la estampa de Carlos Morel, «El cielito» y dibujando «La ramada» para la obra de Hilario Ascasubi *Paulino Lucero ó dos gauchos en Entre-Ríos*.[237] Los trabajos para Ascasubi y para la Imprenta Hispano-Americana continuaron. En 1848 se publicó *La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata.* En la publicidad en forma de verso que apareció en el *Comercio del Plata*, Ascasubi refiere al litógrafo Lebas como autor de las dos ilustraciones:

técnicos. Citamos, entre otros, Silvera Antúnez, Marcos, *La historia de la patria a través de las monedas*, Tomo 1, *El monetario clásico uruguayo 1840-1855*, Montevideo, 1990 y Mancebo Decaux, Hugo, «Premios escolares de la escuela de la Sociedad Filantrópica», en *Instituto Uruguayo de Numismática, Boletín electrónico* n.º 8, El Sitio, Montevideo, setiembre de 2013, pp. 4-9.

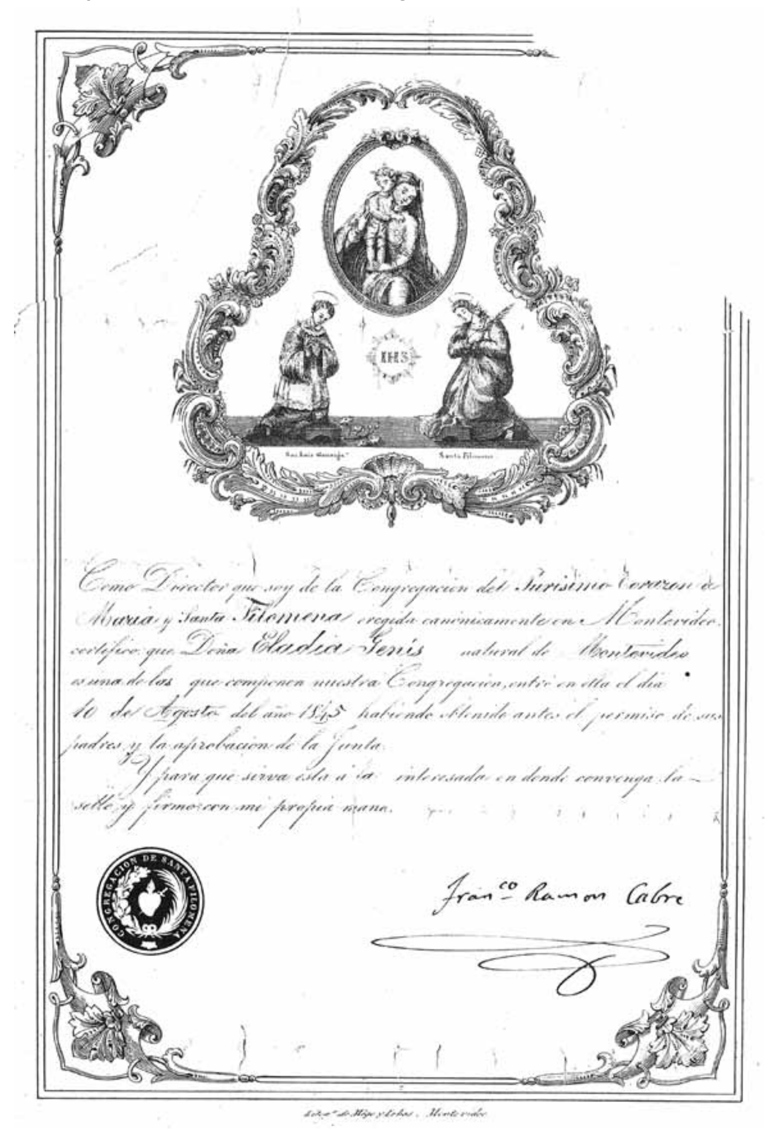
235 Beretta, Ernesto, *Iconografía oriental en miniatura…* o. cit.

236 Ver capítulo «Los planos orientales».

237 Ascasubi, Hilario, *Paulino Lucero…* o. cit.
Ver capítulo titulado «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas.»

Verá señor, con que esmero / Ha pintao la estampería, / que le ha hecho a mi versería / Musiu [Monsieur, Ascasubi imita la pronunciación de los gauchos] LEBAS, el santero! / A francés lindo! Ansi quiero / Pagarle muy regular...[238]

Foto 8. Certificado de la Congregación del Purísimo Corazón de María y Santa Filomena, trabajo realizado en la casa de Mège y Lebas


Como Director que soy de la Congregación del Purísimo Corazon de María y Santa Filomena erigida canónicamente en Montevideo, certifico que Doña Eladia Genis natural de Montevideo es una de las que componen nuestra Congregación, entró en ella el día 10 de Agosto del año 1845 habiendo obtenido antes el permiso de sus padres y la aprobación de la Junta.

Y para que sirva esta á la interesada en donde convenga la sello y firmo con mi propia mano.

Fran.co Ramon Cabre

Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Después de 1851 Mège estableció sociedad con otros litógrafos, como Willems, junto a quien lo vemos trabajar hacia 1860. En su casa litográfica se

238 Diario *Comercio del Plata*, Montevideo, 9 de agosto de 1848.

realizó una obra que daría origen a buena parte de la iconografía artiguista. Se trata del retrato de José Artigas, copiado en mayor tamaño y difundido en litografía a partir de la estampa de Sauvageot, realizada a su vez a partir del retrato de Artigas que dibujara hacia 1847 Alfred Demersay, médico y naturalista francés, durante su estadía en el Paraguay.[239]

Antonio Somellera

Antonio Somellera (Buenos Aires, 1812-1889), se inició como marino, alcanzando el grado de Comodoro. Su interés en el dibujo lo llevó a estudiar con el italiano Pablo Caccianiga[240] y su actividad como artista se presentaba prometedora, al punto que Marcos Sastre en el discurso inaugural del «Salón Literario», en 1837, lo cita junto a otros artistas como futuras glorias de la nación.[241] No podemos catalogar estrictamente a Somellera como litógrafo, pero sí como artista requerido, o bien predispuesto para realizar los dibujos destinados a ser litografiados. En su vinculación con la producción de estampas se unieron tres factores: su residencia en Montevideo, exiliado como opositor a Juan Manuel de Rosas,[242] su incorporación a la colectividad intelectual de Montevideo y el núcleo de exiliados argentinos, y sus conocimientos de dibujo y pintura. Ya durante su residencia en Buenos Aires había comenzado a enviar a Montevideo dibujos satíricos contra el gobierno porteño, sus integrantes y sus medidas, los cuales eran litografiados en esta ciudad para el periódico *Muera Rosas!...* Los ejemplares con las estampas eran enviados a Buenos Aires donde el mismo Somellera y otros se ocupaban de distribuirlos burlando la vigilancia de las autoridades. Descubierto, pudo escapar radicándose en la capital uruguaya. La segunda parte de sus *recuerdos...* se centra en las actividades que desarrolló en Montevideo, en colaboración con los exiliados argentinos. Aquí se dedicó a realizar retratos por encargo, óleos y dibujos para litografía, como el retrato del poeta Adolfo Berro, publicado en el volumen homenaje que le tributara a su muerte la «Juventud Oriental». Este retrato lleva por firma sus iniciales A. S.

Podemos considerar que la actuación de Somellera es la de un publicista político, la litografía fue para él, salvo excepciones, un medio de difusión masiva de marcado carácter ideológico.

---

239 Ver Islas, Ariadna (dir.), *Un simple ciudadano, José Artigas*, Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 62-66.

240 Ver nota a pie de página n.º 191.

241 Ver *Discursos pronunciados el día de la apertura del Salón Literario, fundado por D. Marcos Sastre*, Buenos Aires, Imprenta de la Independencia, 1837. Allí figura escrito como Someliera.

242 Ver Somellera, Antonio, *La tiranía de Rosas, recuerdos de una víctima de la mazorca 1839-1840*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2001. Hay edición previa por Nuevo Cabildo, Buenos Aires, 1962. Originalmente la obra fue publicada en el diario *La Prensa*, Buenos Aires, 1886, con el título «Bajo la tiranía de Rosas».
También Alfaro, Juan Pablo, «Antonio Somellera: un testimonio de violencia política en tiempos de Rosas (1838-1840)», *Temas de historia argentina y americana*, n.º 16 (2010). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antoniosomellera-violencia-politica.pdf> (fecha de acceso 11 de mayo de 2014).

Foto 9. Retrato de Pedro Ferré, Gobernador de Corrientes, por Antonio Somellera. Litografía publicada en el periódico *Muera Rosas!...*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Erminio Bettinotti

Sobre Bettinotti la información es sumamente parca y se encuentra dispersa, dadas las distintas actividades que desarrolló y la escasa atención que ha recibido su obra.[243] Habría nacido en Stradella, Pavía, hacia 1820. Formado como químico farmacéutico, emigró al Uruguay a principios de la década de 1840. Sabemos que en Montevideo trabajó en su profesión, ya que en 1842 aparece firmando, junto con otros farmacéuticos, una nota elevada a la Junta de Higiene Pública sobre la reforma de los exámenes que debían rendirse para la habilitación profesional, y sobre la formación de un Colegio de Farmacia, Química y Botánica.[244] Incorporado

243 Pueden verse algunos datos sobre el litógrafo en el sitio web del Istituto Matteucci, Studio e catalogazione dell' arte italiano del XIX secolo: <www.istitutomatteucci.it/>.

244 Grünwaldt Ramasso, Jorge, *Historia de la Química en el Uruguay 1830-1930*, Apartado de la Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, tomo XXV, Montevideo, 1966, p. 4.

a la Legión Italiana, realizó un retrato de Garibaldi que se conserva en el Museo del Risorgimento, en Génova, con dedicatoria autógrafa, retrato similar al que pintó Cayetano Gallino, conservado en Montevideo, en el Museo Histórico Nacional. Al finalizar la Guerra Grande se trasladó a Buenos Aires, donde continuó con su actividad de farmacia, retornando a Italia en los años 1880. Es probable que actuara también como traductor, ya que vertió al italiano el poema de Esteban Echeverría, *Avellaneda*.[245]

Su trabajo en la Litografía del Estado, aproximadamente a partir de 1843, se presenta lógico si consideramos sus conocimientos en química y su vinculación con la Defensa a través de la Legión Italiana. Tenía formación en dibujo y pintura, lo cual puede comprobarse al observar tanto el retrato de Garibaldi como el «Álbum Bettinotti», en el cual figuran gran cantidad de retratos de personalidades de la historia universal, así como una vista de la ciudad de Rosario, en la Argentina. Su firma en las litografías conservadas son sus iniciales «E. B.», «E. B. L [Litógrafo]», o bien «Bettinotti».

Con este litógrafo sucede lo mismo que con la mayoría de los artistas extranjeros radicados temporalmente en el Río de la Plata: el desbalance entre la información que poseemos sobre ellos, en general muy escasa, conjugada con una producción más cuantiosa, pero muchas veces sesgada. En el conjunto de su obra, lo que quedó en el país son principalmente aquellos encargos solicitados por los clientes particulares o por el Estado, corrientes temáticas limitadas, como retratos o composiciones históricas. Al retornar a Europa fue norma que estos artistas llevaran un equipaje en el cual no eran piezas menores dibujos, obras realizadas por deseo propio, cuadernos de notas y bocetos, que pensaban luego reproducir como ilustraciones en un género tan apreciado por el siglo XIX como era la literatura de viajes. En 1960, el entonces director del Museo Histórico Nacional, Juan Pivel Devoto, compró en una librería anticuaria en Roma un cuaderno con acuarelas originales de Bettinotti. En sus páginas encontramos principalmente retratos a tinta de personalidades universales: políticos, científicos, artistas, de distintas épocas y nacionalidades, todos de excelente calidad y sumamente detallados, al punto que en una observación superficial se los confunde fácilmente con estampas. Entre las figuras de nuestro país cuyas efigies se encuentran en el álbum se cuentan Manuel Oribe, Santiago Vázquez, Joaquín Suárez, Melchor Pacheco y Obes y Fructuoso Rivera.[246] Con leves variantes es indudable su relación con las litografías estampadas por él durante el Sitio.

Una nota relata la adquisición de este material:

> En esa misma capital [Roma], en una de las librerías que visitó [Pivel Devoto] en compañía de nuestro agregado cultural en esa, señor Carlos Ma. Podestá, localizó un álbum de acuarelas y dibujos originales del artista italiano E. Bettinotti, radicado en nuestro país en los días de la Guerra Grande.

245 Echeverría, Esteban, *Avellaneda*, versione italiana di Erminio Bettinotti, Buenos Aires, Tipografía de Mayo, 1875.

246 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 2639 «Álbum de acuarelas originales de E. Bettinotti».

> Bettinotti dibujó en Montevideo los retratos de varios de los personajes importantes de la época, que fueron grabados en litografías. Se conocen ejemplares que reproducen los retratos de Rivera, Andrés Lamas, El General Paz, El Comodoro Purvis, Santiago Vázquez y Melchor Pacheco y Obes.
> En el álbum obtenido en Roma se encuentran las acuarelas originales de Bettinotti que sirvieron para realizar las expresadas litografías, como así también de otros retratos que no fueron litografiados. Entre estos uno que representa a Joaquín Suárez. En otras páginas del álbum, el autor acuareló retratos de personalidades del Río de la Plata, basándose en grabados de la época. Contiene también una vista original de la ciudad de Rosario, un retrato de Garibaldi y una acuarela de Mazzini, notable —nos dice el señor Pivel Devoto— por la delicadeza con que ha sido realizada.[247]

Documento de excepción, de Bettinotti contamos entonces con los dibujos originales y las estampas resultantes, algo no frecuente en los casos de los otros litógrafos que reseñamos.



Foto 10. Retrato a tinta de Manuel Oribe realizado por Bettinotti, que figura en su álbum de apuntes



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

247 «Grabados valiosos llegan a la colección del Museo Histórico», o. cit.

Una capital paralela

A lo largo de este trabajo nos referiremos reiteradamente a Montevideo como asiento de los litógrafos. Pero durante el Sitio, a partir de 1843, existió una capital paralela, dispersa, con el fin de sitiar aquella población. Se componía de tres núcleos principales: una zona urbana, la Villa Restauración, actual barrio de La Unión, el Cerrito, esencialmente militar, espacio estratégico por su elevación, y el Buceo, donde se encontraba el puerto, que sustituía al de la bahía de Montevideo, en poder del denominado gobierno «de la Defensa». En la nueva población se desarrollaban actividades productivas, negocios diversos e iniciativas de carácter cultural. Allí trabajaron pintores y fotógrafos, había funciones con exhibición de dioramas, festividades públicas, desfiles, y en la Imprenta «del Cerrito», situada entre el Cerrito de la Victoria y el actual barrio de Maroñas se imprimía el periódico *El Defensor de la Independencia Americana*.[248] En esta otra capital, al existir una única imprenta, la producción intelectual, así como la cantidad de materiales impresos de todo tipo fue menor que en Montevideo, aunque se publicaron trabajos de importancia, como las *Observaciones sobre agricultura* de José Manuel Pérez Castellano. Mateo Magariños de Mello escribió:

> La prensa periódica no tuvo en el Cerrito la importancia cuantitativa y la brillantez que en Montevideo, siendo como era ajeno al genio propio de los hombres que encarnaron esa causa el sentido de la propaganda que caracterizó a los prohombres de la Defensa, aparte de otras razones de orden material.[249]

Esta afirmación puede considerarse relativa. El empeño del gobierno oribista de hacerse con una imprenta, lo cual es abordado por este autor, indica un claro interés en la publicidad y en informar desde su perspectiva a la población. De hecho, el empleo de transparentes durante las festividades de inauguración de la iglesia de San Agustín en la Villa Restauración, en 1849, en los cuales se leían leyendas apologéticas sobre el federalismo, el gobierno de Buenos Aires y la independencia americana, entre cintas de color punzó,[250] nos muestra otra forma de difusión ideológica alternativa a la prensa escrita, forma que también era utilizada en Montevideo. Tampoco faltaron desde el órgano de prensa de los sitiadores las respuestas a los ataques de artículos publicados en la ciudad sitiada, con lo cual el *Defensor...* era también un arma para la confrontación política del momento.[251]

248 *El Defensor de la Independencia Americana*, Montevideo n.º 1, 4 de enero de 1844 a n.º 611, 29 de setiembre de 1851. Lo publicaba la «Imprenta Oriental» o «del Miguelete» y sus redactores eran Antonio Díaz (quien años antes editara el diario montevideano *El Universal*), Carlos Villademoros y Eduardo Acevedo. Su principal objetivo era dar publicidad a los decretos y leyes emanados del gobierno sitiador. Ver Zinny, o. cit., p. 98 y ss.

249 Magariños de Mello, Mateo, *El Gobierno del Cerrito*, Tomo II, volumen 1, Montevideo, 1954, p. 178.

250 Ibídem, p. 558.

251 Resulta sintomático en este sentido que *El Defensor...* publicara el debate de Berro con Herrera y Obes sobre un tema candente, como era «Civilización y barbarie» y la refutación de

La imprenta «del Cerrito» fue adquirida en Buenos Aires a José María Amor y Mazariegos, quien se trasladó con ella al campo sitiador para ocuparse de la que pasó a llamarse «Imprenta Oriental». Posteriormente se adquirieron más insumos para la misma, y aquí aparece un detalle interesante. Una carta de Antonio Díaz al presidente Oribe en la cual revisa las compras realizadas y los costos, refiere: «En la minuta de las herramientas hay cosas muy caras; y algunas de cuyo valor no tengo inteligencia, p.r q.e pertenecen al arte de encuadernar y *litografiar*».[252]

Sin embargo, no encontramos producción litográfica en el campo sitiador, pese a que la documentación indica la compra de las herramientas y materiales, y por tanto señala el interés de las autoridades sitiadoras por este método de estampación, seguramente ya conocido por Oribe, pues durante su presidencia se encontraban activos varios talleres en Montevideo, incluso se habían litografiado retratos suyos. El bombardeo de imágenes satíricas y tétricas que tenían por protagonistas a Oribe y Rosas en el marco de la amplia campaña publicitaria de los emigrados argentinos y los intelectuales de Montevideo, bien podría haber despertado la intención del gobierno sitiador de devolver el golpe, produciendo un contra ataque en imágenes. Pero, ¿quién podría haberse ocupado de realizar los dibujos, preparar las piedras y estampar? En la Villa Restauración residieron al menos temporalmente artistas de renombre, como el pintor y daguerrotipista francés Amadeo Gras, el miniaturista Secundino O'Dogerty y el escultor Salvador Ximénez, quienes tenían conocimientos de dibujo suficientes para realizar las ilustraciones.[253] También ha sido recurrente en las biografías del pintor Juan Manuel Blanes señalar su trabajo como tipógrafo en la imprenta del Cerrito, sin embargo no se han brindado referencias a que haya incursionado

---

Villademoros a la obra publicitaria de Alejandro Dumas, *La Nueva Troya*. Ver Magariños de Mello, Mateo, o. cit., p. 179.

252 Ibídem, p. 181. El destacado es nuestro.

253 Amadeo Gras (Amiens, 1805-Gualeguaychú, 1871). Pintor y músico francés emigrado al Plata, creador de una de las primeras galerías de retratos que se conservan en la región. Tuvo destacada actuación, ya que a través de largos viajes por el continente americano, llevó sus trabajos hasta la Confederación Argentina, Bolivia y el Perú. Incursionó también en el daguerrotipo, una técnica que se presentaba, en ciertos sentidos, como competidora de la pintura, pero aseguraba una ampliación de las posibilidades laborales. Ver Gras, Mario César, *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.
Secundino O'Dogerty (Montevideo, ca. 1803 a 1807-1859). Pintor miniaturista formado con Juan Manuel Besnes e Irigoyen y Cayetano Gallino, realizó una amplia serie de retratos de integrantes del patriciado y de figuras relevantes de la sociedad oriental.
Salvador Ximénez (Montevideo, 1812-1888). Fue uno de los maestros lapidarios más importantes de la primera mitad del siglo XIX, interesado también en la pintura, la música y la numismática. Asimismo cumplió funciones diplomáticas como Cónsul de la Santa Sede. Talló para el Palacio San José, residencia de Justo José de Urquiza en Concepción del Uruguay, un escudo en mármol de la provincia de Entre Ríos y una pila de agua bendita. En el Cementerio Central y en el del Buceo, en Montevideo, se conservan varias lápidas firmadas por él, habiendo llevado adelante las obras del templete funerario del poeta Adolfo Berro, hoy instalado en esta última necrópolis.

entonces en la litografía, la cual podría haber despertado su interés artístico. El año que inicia a publicarse *El Defensor de la Independencia Americana* (1844) es el mismo en el que se data la primera obra conocida de Blanes, una acuarela representando la goleta «Comodoro Purvis». Ramón de Santiago, amigo del pintor, en sus recuerdos sobre Blanes, escribió:

> En tal concepto, le dio [su madre] a elegir entre entrar de mozo de un almacén de menudeo, o de aprendiz de tipógrafo en la imprenta que fundó el General Oribe en el Cerrito, para publicar el periódico titulado «El Defensor de la Independencia Americana». Blanes eligió lo segundo, no por ser un trabajo más descansado ni más lucrativo, pues era todo lo contrario, sino porque el oficio de impresor le parecía más cerca del arte...[254]

Estos datos se brindan con la intención de marcar territorialmente la producción litográfica del período de acuerdo al estado actual de esta investigación. Dicha producción se encuentra influenciada por las posturas políticas e ideológicas, por las procedencias y asentamiento de los litógrafos europeos, y determinada por la disponibilidad de herramientas y materiales, y de operarios capacitados para llevar adelante la transferencia de los dibujos a la piedra y su posterior estampación.

254 Magariños de Mello, Mateo, o. cit., p. 159. También en De Santiago, Ramón, «Blanes», en catálogo Ministerio de Instrucción Pública-Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes*, tomo I, Montevideo, 1941, p. 65.

Vertientes de la litografía montevideana: la corriente política

En los capítulos que siguen se analizan los distintos «asuntos» de la litografía oriental, con el objetivo de establecer las principales áreas temáticas que encontramos en esta producción para el período 1830-1851, aquellas que resultaron relevantes para la época, al punto de buscar difundirlas en gran escala, lo que entonces resultó privativo de esta técnica de estampación, pudiendo sumar los cosmoramas y dioramas. Esta clasificación por tópicos requiere complementar las estampas conservadas con las referencias escritas a otras que hasta ahora no he podido hallar. Este ordenamiento temático permite comprender desde partidismos y posturas ideológicas hasta la sensibilidad de la época, desde los intereses de la intelectualidad, el impacto de los acontecimientos de actualidad y las motivaciones personales de dibujantes y estampadores.

En la litografía montevideana es notorio el peso de la conflictividad político-militar vivida en la región. Muchas estampas y casi la totalidad de las series conservadas se vinculan con la situación bélica y los gobiernos en conflicto, series publicadas en medios de prensa redactados por los enemigos de Rosas y Oribe.

El retrato fue también una vertiente ampliamente cultivada, tanto en litografía como en pintura. Esta preferencia se vincula a la nueva antropología republicana, el retrato del magistrado, del ciudadano, del «pater familias», de las matronas que velaban la moral y los valores domésticos, y de los niños, futuros ciudadanos y conductores de la nación. En el caso de los retratos litografiados es notorio este peso del componente político, la imagen de los líderes, de allí que se los analice dentro de la que denominamos «corriente política».

Las estampas y su referente político

De acuerdo a los materiales relevados, los asuntos de carácter político se presentan como un elemento preferencial en el abordaje litográfico.[255] No puede ignorarse en este sentido su «actualidad», que se vinculaba a la capacidad de la técnica de difundir los acontecimientos casi inmediatamente, fuese como imagen testimonial, crítica o celebratoria. También deben considerarse los aspectos publicitarios, identitarios y de filiación ideológica. En este sentido el ataque al gobierno de Buenos Aires a través de la imagen litográfica fue una constante desde Montevideo, fuera con ilustraciones insertas en las páginas de los periódicos como de láminas sueltas; la ciudad fue un polo publicitario excepcional en cantidad y ca-

255 Nos referimos a la temática política en litografía como aquella que trata sobre la expresión de situaciones de la vida colectiva relacionadas al Estado, a los ciudadanos y los poderes públicos, a los gobiernos y a las relaciones internacionales, con el fin de alcanzar fines determinados o expresar corrientes de pensamiento, adhesiones personales o partidarias.

lidad de estampas. Encontramos también vertientes celebratorias, en las cuales las imágenes acompañan efemérides y sucesos trascendentes para la nueva república, con el fin de dejar testimonio de una historia reciente y de unificar a la población en torno a valores propuestos como fundamentales y compartidos.

Sin embargo los límites entre lo publicitario celebratorio, o denigratorio y lo documental, a veces se presentan difusos, y la precisión de un objetivo específico o principal en la estampación de una imagen —que no tiene porqué desplazar a los demás posibles—, debe extraerse del momento y motivo concretos que llevaron a la generación de ella. En los retratos de personalidades, los matices de significación emanan de situaciones determinadas. Es decir, los retratos de Fructuoso Rivera o de Manuel Oribe, realizados por Risso en 1830-1831, y por Gallino y Gielis en 1836, respectivamente, se inscriben en un contexto de alegría nacional por la elección de los primeros representantes electos en la nueva tradición de la autoridad republicana. Pero de los retratos de ambos, estampados en 1842, emana una publicidad de signo distinto, dados los roles que ocupaban entonces en el contexto regional desde la óptica del gobierno de Montevideo, bajo cuya égida actuaban los litógrafos de la plaza. De Rivera se hará un retrato de homenaje y de Oribe uno denigratorio. Ahora bien, algunas estampas sobre los combates navales de 1841 y 1844-1845 superponen la celebración por las primeras acciones de la marina oriental, al desprecio por los atacantes y la denuncia de lo que desde Montevideo se consideraban «abusos». Existía además la conciencia de estar dejando un testimonio para la historia nacional.

Los retratos orientales

Bacle, su esposa y asociados realizaron un aporte fundamental en la difusión de los retratos de personalidades rioplatenses del momento, dando el impulso inicial a lo que se convertiría en una tradición al publicar, hacia 1830, los retratos de diversos próceres argentinos a los que ya se hizo referencia. Gracias a estas estampas, de muy buena calidad, la población urbana pudo conocer «cara a cara» a los héroes y conservar en el hogar sus efigies como recuerdo, algo que era bastante más difícil en la anterior etapa colonial, dada la ausencia en Montevideo de artistas con una formación aceptable de acuerdo a los parámetros de la época y poseedores de los conocimientos técnicos del grabado.

En Montevideo se comercializaban los retratos de aquellas personalidades argentinas, pero una vez establecidos en ella talleres litográficos comenzaron a salir de las prensas los de destacados orientales. Los conservados bastan para dar un panorama de la incipiente producción local. Si en las litografías donde se criticaba al régimen rosista imperó la burla, a veces cierto aire de caricatura[256] y en la mayoría

256 En el *Dizionario Universale di Scienze, Lettere ed Arti* se define a la caricatura como «dibujo a veces cargado, de una exageración y un contraste de concepto y de forma, con fines de burla y diversión». *Dizionario Universale di Scienze, Lettere ed Arti*, Milano, Fratelli Treves, editori, 1875, p. 240. En este sentido, las ilustraciones de los periódicos *El Grito Argentino* y *Muera Rosas!…*, exageran conceptos, y formas físicas, en general la de los personajes que

de los casos la defenestración explícita, el retrato exigía, en cambio, como sucedía en la pintura, una fidelidad estricta al modelo y una entonación moral acorde. Estos retratos eran los de notabilidades reconocidas del medio, especialmente del campo político y militar, aunque también del cultural y social. Para la realización de los mismos en litografía, fue habitual que los dibujantes se basaran en retratos preexistentes, en el marco de una tradición todavía breve.

En 1833, el pintor francés Amadeo Gras, establecido en Buenos Aires, fue convocado a Montevideo para realizar el retrato del presidente de la novel república, Fructuoso Rivera, oportunidad en la cual pintó también el de su esposa, Bernardina Fragoso. En la Biblioteca Nacional de Montevideo se conserva un retrato litografiado sobre papel de Bernardina. No lleva firma ni fecha, pero son evidentes las similitudes que presenta con el retrato pintado por Gras, el cual formaba par con el de su esposo, de acuerdo a la tradición europea de representar en dos retratos separados a los cónyuges, orientados el uno hacia el otro desde sus respectivas telas.

Fotos 11 y 12. Retrato de Bernardina Fragoso por Amadeo Gras, 1833, y litografía, anónima y sin fecha



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional

rodean a Rosas, no tanto a este. Sus gestos son extremados, pero no se atacan sus rasgos físicos, solo se le asigna una vestimenta específica como forma clara de identificación. En la estampa publicada por *Muera Rosas!.*, n.º 1, Montevideo, 23 de diciembre de 1841, sus rasgos sí han sido alterados, para darles un tinte macabro.

La litografía presenta a Bernardina como una figura aislada, sin ambientación. Apenas es visible, a la derecha, parte del respaldo del asiento y una sombra indefinida que constituye el fondo para la imagen. Asimismo se ha simplificado el amplio peinetón presente en la pintura y la figura ha sido recortada a la altura de la cintura. La estampa podría corresponder a varios momentos: primera presidencia de Rivera (1830-1834), actuación de Rivera como General en Jefe del Ejército Constitucional (1838), o fundación de la Sociedad Filantrópica de Damas Orientales (1843), en la cual actuó como Presidenta.[257] Si el litógrafo conservaba las piedras, protegiendo las imágenes con papel o tela para evitar que se contaminaran, podían ser utilizadas en períodos dilatados de tiempo.

Fotos 13 y 14. Retratos de Fructuoso Rivera y Bernardina Fragoso
que figuran en dos pañuelos historiados, ca. 1838



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

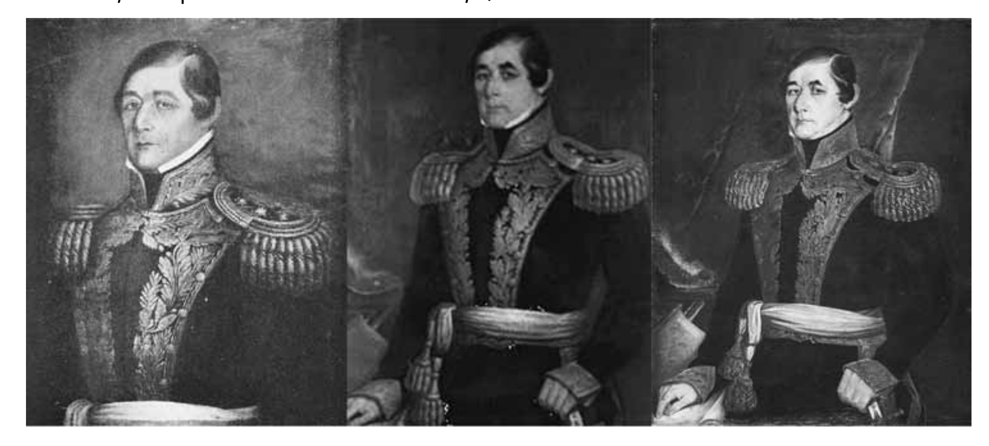
A partir de los dos retratos al óleo, se realizaron también dos pañuelos con los retratos litografiados, ambos conservados en Montevideo, en el Museo Histórico Nacional. José María Fernández Saldaña estableció que debían datarse hacia 1838, al resultar Rivera vencedor en la batalla de Palmar, nombre que figura en el pañuelo que lleva su retrato, pero antes de su segunda elección como presidente, en marzo de 1839, ya que se lo señala como «El General en Gefe [sic] del Exercito [sic] Constitucional».[258]

257 La Sociedad Filantrópica de Damas Orientales fue fundada en 1843 con la finalidad de establecer un hospital para la atención de los heridos de guerra, sostenido mediante la beneficencia. Bernardina Fragoso fue su presidenta, María Antonia Agell de Hocquard la tesorera y Josefa Lamas de Vázquez la Secretaria.

258 Fernández Saldaña, José María, *Iconografía del General Fructuoso Rivera…*, o. cit.
Deben señalarse varias discrepancias entre el pañuelo original analizado, en Montevideo, Museo Histórico Nacional y el reproducido en el trabajo citado de Fernández Saldaña. En el primero, dentro del óvalo y sobre el hombro izquierdo de Rivera figura el nombre «Felipe

Las efigies de Bernardina tienen un hilo conductor común, el retrato pintado por Gras, y lo mismo sucede con las de Rivera. Si bien en el pañuelo, la efigie del General resulta coincidente en sus rasgos con otra litografía muy próxima temporalmente, dibujada por el pintor francés Alphonse Fermepin, considero que la imagen original de Gras, al óleo, sirvió de modelo para las imágenes derivadas, fuesen otras pinturas, dibujos o litografías, en las que se introdujeron muy pocas variantes.[259]

Fotos 15, 16 y 17. Primer retrato oficial del General Fructuoso Rivera
A la izquierda, fotografía antigua del original de Amadeo Gras, ya recortado, 1833
Centro, la copia de Baltasar Verazzi, 1864
Derecha, la copia de Juan Manuel Blanes, s/fecha



Fuente: El primero en paradero desconocido, los otros dos en Montevideo, Museo Histórico Nacional

Duarte», el cual no aparece en la reproducción que figura en el libro. Tampoco figuran en el pañuelo reproducido en el libro otros elementos. Información sobre la pieza del museo en Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 2208 «Pañuelo historiado con el retrato del Gral. Fructuoso Rivera impreso sobre seda». De acuerdo a la información allí especificada, fue propiedad del citado Felipe Duarte y se lo considera una pieza única en el país.

259 Los retratos de Don Frutos y de Bernardina realizados por Gras permanecieron en poder de esta desde la muerte de Rivera, acaecida en 1854. Al morir Bernardina, en 1863, las pinturas fueron heredadas por Pablo Fructuoso Rivera, hijo natural del General, y finalmente siguieron caminos separados. El primero pasó a manos del senador uruguayo, Dr. Eduardo Gómez, a quien se lo obsequió el nieto de Pablo Fructuoso Rivera, Norberto Platero Rivera, en 1942, según constaba en inscripción al dorso de la pintura. Para entonces este retrato primigenio de Gras ya había sido recortado dado el deterioro de su perímetro. El de Bernardina ingresó al Museo Nacional en Montevideo, en 1900, donado por Ángela Fernández de Cuestas. Ver Gras, Mario César, o. cit., pp. 158-162 y Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 312 «Retrato al óleo de Bernardina Fragoso de Rivera».

Puede verse esta influencia también en la pequeña litografía de Gielis que consideramos es la que acompañó la publicación del poema *Caaguazú,*[260] y en la litografía sobre dibujo de Antonio Somellera aparecida en *Muera Rosas!...*[261] Reiteramos que es interesante reparar en el prestigio que mantuvieron los pintores durante el siglo xix, ya que fue recurrente partir de sus obras para la producción litográfica de retratos, paisajes o episodios históricos, al menos hasta la irrupción de la fotografía.

Fotos 18 y 19. Retratos litografiados de Fructuoso Rivera y de Juan Lavalle, posiblemente estampados al publicarse el poema *Caaguazú* (1842)



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Algunos retratos aparecían inmediatamente después de acontecimientos que exaltaban los ánimos. En 1842 se publicó en Montevideo el citado poema *Caaguazú*, en conmemoración de la batalla homónima, ocurrida el 28 de noviembre de 1841, en la cual se enfrentó el ejército unitario del General José María Paz al de Entre Ríos, comandado por Pascual Echagüe, en el marco del conflicto provincial con Buenos Aires, gobernada por Juan Manuel de Rosas. Montevideo, centro opositor al gobierno porteño, no dejó escapar la oportunidad,

260 *Caaguazú Poema por José Rivera Indarte*, con notas de Juan María Gutiérrez y prólogo de Juan Thompson. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1842. Dos ejemplares consultados en Montevideo, uno en el Museo Histórico Nacional, Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, sin ilustraciones, y uno en la Biblioteca Nacional, con retrato de José María Paz. La pequeña litografía a la que nos referimos, junto a la del retrato de Lavalle, de idénticas características, se editaron contemporáneamente al poema.

261 *Muera Rosas!...*, o. cit., n.º 12, Montevideo, 22 de marzo de 1842, p. 3.

publicando el citado canto acompañado de los retratos litografiados de Paz, Rivera y Lavalle.[262] Se trata de pequeños retratos salidos de las prensas de Gielis, de composición similar: el busto rodeado por una guirnalda de hojas entre las que se leen los nombres de las principales batallas en las que participó cada uno. Las diferencias son pocas, Rivera aparece vestido con su uniforme característico (siempre a partir de la pintura de Gras, posiblemente con influencias de la litografía de Fermepin), mientras Lavalle viste como civil, de levita. En la Biblioteca Nacional, en Montevideo, se conservan dos láminas con los retratos de Lavalle y Rivera, posiblemente relacionadas con esta publicación.

Seguramente se vendieran sueltas, ya que en el Museo Histórico Nacional, en Buenos Aires, se conserva un pliego sin cortar con dos de estos retratos. En el Museo Histórico Nacional, en Montevideo, Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, se conservan dos ejemplares del poema, pero ninguno de ellos tiene las ilustraciones. Sin embargo, puede concluirse que estos son los que se estamparon contemporáneamente a la publicación, aunque quizás de manera independiente al volumen. En una noticia, el diario *El Nacional*, consignó que el poema *Caaguazú* se acompañaba de los retratos de Rivera, Paz y Lavalle, rodeados por aureolas donde estaban inscriptas sus más célebres batallas, tal cual puede verse en los que reproducimos.[263]

Sin embargo, el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional, en Montevideo, se abre con un retrato de Paz, el cual presenta diferencias en la forma y en la distribución de las guirnaldas en las cuales se inscriben los nombres de las batallas. Esto nos lleva a considerar que, o bien se realizaron varias ediciones —dado que en los distintos ejemplares varía el título del poema—,[264] o bien que se hicieron ediciones con distinto costo, algunas con ilustraciones y otras sin ellas.[265]

Otra línea de representación de Fructuoso Rivera encuentra Fernández Saldaña en la litografía de Bettinotti (1843), la cual fue copiada, en un tono

262 La trilogía de retratos se presenta lógica, Paz fue uno de los contrincantes en la batalla, Lavalle era en ese momento aliado de la provincia de Corrientes, y de su gobernador, Pedro Ferré, y Rivera aparece como el principal opositor a Rosas en la Banda Oriental.

263 Diario *El Nacional*, Montevideo, 14 de marzo de 1842.

264 Mientras que los ejemplares conservados en el Museo Histórico Nacional, en Montevideo, Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, se titulan *Caaguazú Poema por José Rivera Indarte*, el ejemplar de la Biblioteca Nacional, en la misma ciudad, se titula *La batalla de Caaguazú Poema por J. Rivera Indarte*, siendo ambas ediciones de la imprenta del Nacional y del mismo año 1842.

265 La litografía era una técnica económica frente a otras, por ejemplo la pintura al óleo. Sabemos que en 1833 Amadeo Gras cobró por el retrato de Fructuoso Rivera y una copia del mismo 650 pesos, mientras que en 1841 Ramón Irigoyen cobraba por las tres estampas de los combates de Mayo de ese año, un patacón y medio. Igualmente, los impresores, buscando ampliar su clientela y a la vez difundir las obras, ofrecían habitualmente ediciones con y sin ilustraciones. La documentación de la época lo confirma: el diario *El Nacional*, en su edición del día 15 de mayo de 1840, avisa que se publicaría otro poema de José Rivera Indarte, «con láminas un peso el ejemplar, sin ellas cuatro reales».

más expresionista, por el periódico *La Defensa* en 1851.[266] Durante los años del Sitio Bettinotti, dibujante y litógrafo italiano, integrante de la Legión Italiana, se puso al servicio del gobierno de Montevideo, trabajando para la Litografía del Estado y estampando la serie de retratos de personalidades de la Defensa, también con un marcado fin apologético y totalmente tendencioso de los héroes, a la que ya se hizo referencia.

Fernández Saldaña consideró que el retrato de Rivera, pintado por el italiano Baltasar Verazzi en 1864 se inspiró en esta litografía, sin embargo, no podemos desconocer la marcada similitud que también esta estampa mantiene con el óleo de Amadeo Gras, en el cual probablemente se encuentra el origen de ambas imágenes, y del cual es copia la obra de Verazzi. De hecho, el retrato de Gras tuvo entonces el valor de haber sido tomado del natural, es decir con el modelo presente, y por un artista europeo reconocido localmente. En el diario de apuntes del pintor se conserva el detalle de las sesiones concertadas en casa de Rivera para realizar el retrato. La observación minuciosa se tradujo en una tela que contenía un valor de veracidad indiscutible y que, por lo tanto, se convertía en una fuente invaluable de información sobre su fisonomía.[267]

El dibujo preparatorio para la litografía con el retrato de Rivera realizado por Bettinotti en la Litografía del Estado se encuentra, junto con los de otras personalidades americanas y europeas, en el «Álbum Bettinotti» perteneciente al Museo Histórico Nacional, al que ya se hizo referencia.[268] Es clara la inspiración del litógrafo de *La Defensa* en el retrato de Bettinotti, ya que presenta el mismo «encogimiento» de hombros, visible en la litografía de este. La litografía de *La Defensa* presenta, además, un manejo imperfecto de la perspectiva para lograr el escorzo de la figura, quedando el hombro izquierdo más alto y forzado que el derecho.[269]

Una modalidad de representación original de Rivera a través de la litografía fue la propuesta por Juan Manuel Besnes e Irigoyen en la estampa titulada «Mi General, un mate... Muy bien, mi amigo. El Exo. Sor. Don Fructuoso Rivera —en

---

266 Fernández Saldaña consideró en su *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, o. cit., que este retrato «Fue grabado en los años [del gobierno] de la Defensa, para ilustrar un libro o un folleto de la época, que no he podido averiguar cual era».
La Defensa, Montevideo, Imprenta Francesa, n.º 1, 2 de agosto de 1851 a n.º 51, 3 de octubre de 1851. En su folletín publicó «Anales de la defensa de la República», que se acompañó de diversos retratos. Ver «La Defensa, el final de una época» en este capítulo.

267 También se conserva un retrato al daguerrotipo de Rivera en edad madura, anterior a 1854, que permaneció en poder de su esposa. Esta imagen sirvió como fuente para algunos retratos del general realizados con posterioridad a su muerte, por ejemplo el estudio de las facciones hecho por Juan Manuel Blanes. Ver Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes*, o. cit., p. 133 ficha n.º 28.

268 Ver capítulo «La litografía en Montevideo».

269 El ejemplar original de la litografía de Bettinotti (28,8 x 34,2 cm) fue relevado en la Biblioteca Nacional, Sección Materiales Especiales, Carpeta de láminas n.º 2, (Antonio Lavalleja-Fructuoso Rivera), lámina n.º 31.

campaña— en 1838».[270] No cabe duda de que esta litografía de Besnes e Irigoyen es, además de un retrato, imprescindible para la exaltación del personaje, una puesta en escena que busca destacar el ascendiente de Rivera sobre la población rural. En la lámina, su autoridad emana de una serie de elementos bien interesantes: es más alto que la pareja de paisanos (el hombre, de pie, le llega al pecho y la mujer está sentada en el piso). También su figura es más grande que la de los escoltas, pero quizás se deba a la búsqueda de un efecto de perspectiva. La veneración que produce es evidente en la paisana, que eleva sus manos, casi diríamos en señal de adoración. La benevolencia (es el «padre» de su pueblo) queda ejemplificada en la actitud del niño que se prende de sus pantalones para llamar su atención). Su autoridad aparece también respaldada por esos dos oficiales que lo escoltan, desmontados de sus cabalgaduras, pero aún vigilantes, esperando pacientemente el fin de la visita. El acto de compartir un mate, costumbre típica rioplatense, constituye el nudo simbólico que vincula a Rivera con la campaña y sus paisanos.

Foto 20 y 21. «Mi General, un mate…» de Besnes e Irigoyen (izquierda) y «Escena de costumbres» de Genaro Pérez (derecha)



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional y Córdoba, República Argentina, Museo Nacional de Bellas Artes

Esta imagen puede vincularse con una tradición de la pintura europea, también trasladada al Río de la Plata: las escenas costumbristas en las que el propietario de las tierras visita a los campesinos, peones y capataces. Un ejemplo puede ser la pintura de Genaro Pérez,[271] titulada «Escena de costumbres» (1888), en la cual un hacendado y su capataz comparten un mate. Guardando (y exaltando) las posiciones de autoridad y subordinación simbólicamente, —el patrón está representado «más arriba», al igual que Rivera—, muestran la mutua aceptación, el trato familiar, incluso ciertas manifestaciones de confianza y afecto, eludiendo la exposición de cualquier tipo de conflicto.

270 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 1278, Litografía de Juan Manuel Besnes e Irigoyen «Mi General… un mate…».

271 Genaro Pérez (Córdoba, Argentina 1839-1900). Funcionario público, legislador, abogado y doctor en teología. Destacó como retratista y como pintor de escenas de la historia sagrada. Ver Bondone, Tomás Ezequiel, <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/7553>.

El retrato de Rivera compartiendo con la familia de paisanos realizado por Besnes expresa una vertiente diferente de la militar y de la del primer magistrado de la república, que fue la exaltada preferentemente durante el período del Sitio. Por el contrario, aquí tenemos un Rivera civil y político, un caudillo que conoce la campaña y a sus habitantes. Si bien no puedo afirmar la vinculación entre ambas, debe destacarse la similitud de esta construcción de la figura de Rivera, en cuanto a su atuendo y su ubicación en el medio rural con la que pintó Juan Manuel Blanes en una pequeña tela que conserva el Museo Histórico Nacional, en Montevideo.[272] De ser correcta nuestra suposición, estamos frente a otro ejemplo del importante papel cumplido por la litografía como soporte para obras posteriores.

Se conservan otros retratos litografiados de Rivera, uno de ellos en un cintillo de seda con el retrato en un extremo y el escudo nacional en el otro, en parte oculto por el libro de la Constitución con la leyenda «Const. de la Rep. Oriental del Uruguay. Año 1830». Sobre el sol del escudo figura la leyenda «A la Patria siempre querida y a Rivera laurel inmortal». Dialogando con esta imagen, el retrato de Rivera aparece en un pequeño medallón formado de ramas de laurel, con la leyenda en el borde inferior «Vencedor de Cagancha». La guirnalda de laurel se prolonga sobre el retrato, formando otro medallón, de menores dimensiones, que contiene las iniciales «FR» entrelazadas. En este caso la efigie sigue el modelo del retrato con uniforme militar, planteado originalmente por Gras, aunque manifiesta similitudes con las facciones plasmadas por Fermepin en su litografía, especialmente los cabellos revueltos, tan caros a los retratos del romanticismo.[273] Este retrato sobre seda, como otros de similares características, pueden vincularse a la costumbre de portar la imagen de los seres queridos en miniaturas, insertas en alfileres de corbata, anillos o brazaletes. En el retrato que le pintó Amadeo Gras, María Antonia Agell de Hocquard lleva una pulsera con el retrato en miniatura de su hijo Panchito. Los cintillos constituyen, además, una expresión característica de adhesión política en la época, incorporando el perfil del líder y leyendas alusivas. Con ellos se expresaba públicamente la filiación política de quienes los portaban.

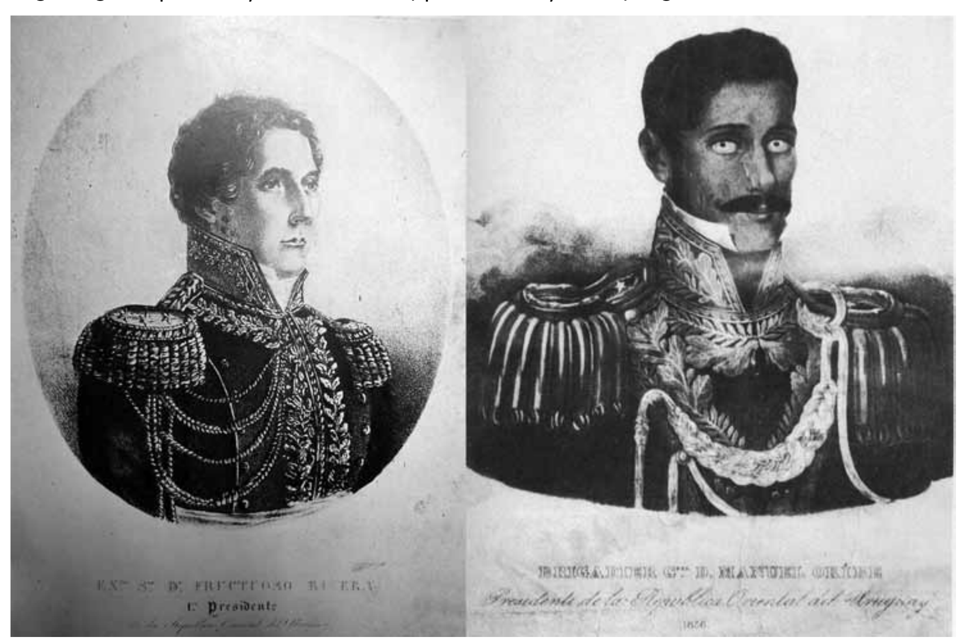
En 1830 el italiano Carlos Risso, primer litógrafo establecido en Montevideo, estampó un retrato de Fructuoso Rivera, que se tiene hasta ahora por el más antiguo, pero el cual no prosperó como modelo para los retratos subsiguientes. Las facciones del General se alejan notoriamente de las del resto de los retratos, incluso de las del daguerrotipo.

---

272 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 192, «Óleo del Gral. Rivera en campaña, obra de Juan Manuel Blanes». Este óleo sobre tela de 35,5 x 45 cm se titula igual que la litografía de Besnes e Irigoyen y puede ser interpretado como una adaptación de la misma, una vez eliminados los demás personajes.

273 Este cintillo debe datarse hacia 1840, siendo posterior a la batalla de Cagancha, ocurrida el día 29 de diciembre de 1839, a la que se hace referencia en la inscripción. Es entonces posterior tanto a la litografía de Besnes como a la de Fermepin.

Foto 22 y 23. Retratos litografiados de los dos primeros presidentes de la República realizados durante sus respectivos mandatos, Fructuoso Rivera, por Carlos Risso, 1830-1831 (izquierda) y Manuel Oribe, por Gallino y Gielis, 1836 (derecha)



Fuente: José María Fernández Saldaña, *Iconografía del General Fructuoso Rivera*, o. cit. y Montevideo, Museo Histórico Nacional

Los retratos de Rivera y de Manuel Oribe constituyen los primeros de una larga serie en la que se incluyeron los presidentes del país. Comenzó a establecerse la costumbre de estampar los retratos al asumir cada uno de ellos el cargo, como homenaje a la continuidad del régimen constitucional, conservando para la historia la fisonomía de los gobernantes en el marco de la nueva tradición republicana. Estos retratos pueden ser clasificados dentro de las iniciales «galerías patrióticas», pensadas en un marco de difusión popular, que después serían llevadas a su máxima expresión por el pintor Eduardo Carbajal, a partir de la década de 1880.[274] Tras la irrupción del daguerrotipo y otros soportes fotográficos, como las «carte de visite», se ampliaron las fuentes para la realización de retratos, y las litografías y pinturas utilizadas previamente cedieron su lugar a este nuevo soporte, que se consideró un

274 Eduardo Carbajal (San José, Uruguay, 1831-Montevideo, 1895). Pintor retratista, primer becado por el gobierno nacional a estudiar pintura en Florencia y Roma entre 1855 y 1858. Entre sus obras destaca «Artigas en el Paraguay» y las galerías de Asambleístas de 1825, Constituyentes de 1830 y Presidentes de la República, desde Fructuoso Rivera a Julio Herrera y Obes. Agradezco estos datos al Lic. Didier Calvar, quien realizó una importante investigación sobre este artista, como curador invitado del Museo Histórico Nacional, con motivo de la exposición «Eduardo Carbajal, una galería de ciudadanos ilustres», desarrollada en la Sala Eduardo Carbajal del Teatro Maccio de San José de Mayo, entre el 21 de octubre y el 10 de noviembre de 2013.

fiel reflejo de la realidad.[275] Otros ejemplos, ya en la segunda mitad del siglo XIX, son el retrato de Gabriel Pereira litografiado por Mège, y el de Atanasio Aguirre por Sommavilla, a partir de las fotografías popularizadas de ambos.

El retrato del segundo presidente constitucional, Brigadier General Manuel Oribe, fue estampado en 1836 por Gielis a partir del dibujo del pintor italiano Cayetano Gallino. Lleva el título en imprenta «Brigadier Gral. D. Manuel Oribe», y en cursiva «Presidente de la República Oriental del Uruguay».

Este retrato tiene un carácter hiperbólico, casi expresionista. Los ojos de Oribe destacan excesivamente, siendo además enormes las charreteras y decoraciones del uniforme, que hacen aparecer a nuestro segundo presidente como un ídolo imponente; resulta llamativo que varios retratos de Oribe de este período, tanto los de carácter celebratorio como los denigrantes de la prensa de Montevideo, compartan dichas características. El óleo de Amadeo Gras reitera las grandes charreteras y la mirada penetrante, quizás todos reproducen rasgos distintivos del retratado que llamaban la atención de los observadores, como su delgadez, o bien la litografía tuvo como base la pintura, realizada en 1833 por Gras, simultáneamente a la factura del retrato de Rivera.[276]

Al igual que se hiciera con una de las versiones del retrato de Rivera, también el retrato de Oribe fue estampado en un pañuelo de seda, hoy conservado en el Museo Histórico Nacional en Montevideo.[277] Se trata de piezas de similar de tamaño (83 cm de ancho x 85 cm de altura aproximadamente) y decoracio-

275 Ver Beretta, Ernesto «A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo XIX», en *Segundas Jornadas sobre Fotografía. Tema: la fotografía y sus usos sociales*, Montevideo, Centro Municipal de Fotografía, 2006, pp. 123-144.

276 Para más información sobre el retrato de Manuel Oribe pintado por Amadeo Gras ver Gras, Mario César, o. cit. pp. 162-164.

277 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes de Inventarios, Carpeta n.º 835 «Pañuelo de seda con el retrato de Dn Manuel Oribe».
Estos pañuelos estampados eran un artículo corriente en el siglo XIX. José Oriol Ronquillo y Vidal en su *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*, Tomo IV, Barcelona, Imprenta de José Tauló, 1857, p. 400, al clasificar la pañuelería se refiere a: «Pañuelo de Batista litografiado. Tela de seda de punto tafetán, clara, regularmente fina, de 24 á 28 hilos de urdimbre y 22 á 26 hilos de trama en el cuarto de pulgada, de fondo blanco ó mahon [amarillo pálido] con dibujos litografiados representando paisajes, retratos y guarniciones de flores y que tiene 32 pulgadas en cuadro. Este pañuelo sirve para la cabeza, y raras veces para el bolsillo». Se trata de un artículo de inspiración europea, pero realizado localmente. No son muchos los que se conservan dada la fragilidad del material, que muchas veces, con el tiempo se va desmenuzando, debido en parte a los aditivos empleados en el procesamiento de la seda. José María Fernández Saldaña les dedicó uno de sus artículos, titulado «Los pañuelos historiados», en *Historias del Viejo Montevideo*, o. cit., en el cual considera que constituyen un «género de recuerdo patriótico o prenda conmemorativa de alguna gran fecha cuando no vehículo de propaganda política o medio de proselitismo personal, de los cuales llegaron hasta nosotros pocos y a veces no bien cuidados ejemplares». Les atribuye procedencia europea, lo cual seguramente sea cierto, pero creo que debemos sumar un aporte local en la estampación de retratos y leyendas. La estampación sobre seda se hacía en plaza también para programas teatrales.

nes. El busto de Oribe, perfilado hacia la derecha, lleva debajo la inscripción «El Exmo. Sor. Pte. / del Estado Oriental del Uruguay / Brigadier General / Dn. Manuel Oribe». Rodea el retrato, que destaca solo en el centro de la tela, una guarda perimetral de hojas y flores entrelazadas con una cinta en la cual se pueden leer todavía los nombres de sus principales hechos de armas, aunque hoy las letras están bastante desvanecidas por el paso del tiempo. Sigue la misma modalidad decorativa que las litografías vinculadas al poema *Caaguazú*.


Foto 24. Retrato litográfico de Manuel Oribe en pañuelo historiado



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

Los tramos de las cintas cortados por la guirnalda de hojas y flores, iniciando por el ángulo superior izquierdo llevan las siguientes leyendas: 1.ª cinta: Sauce-Sta. Lucía-Maldonado; 2.ª cinta: 24 de abril-Sierra de las Ánimas; 3.ª cinta: Toma de Mercedes-Paso de la Paloma; 4.ª cinta: India Muerta- Carpintería-Yi-Durasno [sic]; 5.ª cinta: San Pedro-Asalto de la Colonia-Arroyo (continúa en la cinta siguiente); 6.ª cinta: Grande-Villa de Melo-Sitio de la Capital-Monte Grande; 7.ª cinta: Villa del Salto-Laureles; 8.ª cinta: Paso del Molino-Restauración de Paysandú.

Aplicando la misma metodología de datación que al pañuelo con el retrato de Rivera, es decir, cotejando las fechas de las batallas o acontecimientos que figuran en la tela, Fernández Saldaña considera que el que ostenta el retrato de Oribe es posterior a 1848, ya que figuran allí las tomas de Paysandú y Mercedes.[278] En tal caso, el pañuelo apologético no podría haber sido estampado en Montevideo, donde Oribe ya era un personaje denostado, a no ser que se lo trabajara clandestinamente. El hecho que en el pañuelo figure como «Presidente del Estado Oriental del Uruguay» indica claramente que fue encomendado por sus partidarios, o por autoridades de Buenos Aires, que continuaban reivindicándolo como mandatario legítimo del país. Es posible también que fuese realizado en Buenos Aires, a partir de alguno de los retratos disponibles que circulaban, incluso de la litografía de Gallino y Gielis de 1836.

Los retratos de personalidades relevantes fueron apareciendo con relativa frecuencia, en general asociados a acontecimientos trascendentes que los involucraban, exaltando la adhesión de sus simpatizantes. Los pañuelos y cintillos con retratos litografiados involucran un sentimiento de admiración más acentuado. Ambos podían ser llevados por el propietario en un bolsillo, junto al corazón, aunque los de mayores dimensiones eran básicamente conmemorativos. Las divisas, utilizadas tanto en Montevideo como en Buenos Aires (las célebres cintas punzó del segundo gobierno de Rosas) indicaban una adhesión política, que tenía mucho de adhesión personal a los caudillos, cuyas facciones exhiben, como se comentó respecto al cintillo con el retrato de Rivera.

Estos retratos, especialmente los de personalidades políticas y militares, no deben analizarse ajenos al contexto en el cual fueron estampados, y no nos referimos solo al momento cronológico y de desarrollo de los acontecimientos por los cuales se los celebra, también por el litógrafo o el medio de prensa que los estampó, como refuerzo de una clara propaganda. El retrato de Rivera publicado por el periódico *Muera Rosas!…,* en 1842, ocupando toda una página, titulado «El Exmo. Sor. Don Fructuoso Rivera, Presidente de la República Oriental del Uruguay», se acompañó de un comentario alusivo:

> El General Rivera.
> Entre los retratos de los ilustres enemigos del bestial tirano de Buenos Ayres, no debe faltar el del más acérrimo é incansable de todos —el del ilustre Presidente del Estado Oriental, Brigadier General D. Fructuoso Rivera.
> Las nobles y varoniles facciones del campeón del Uruguay, son una garantía de la firmeza de su aversión y de su odio hacia el abominable opresor de los pueblos de la República Argentina.[279]

278 Fernández Saldaña, José María, «Los pañuelos historiados», en *Historias del Viejo Montevideo*, o. cit., p. 105.

279 *Muera Rosas!...* n.º 12, Montevideo, 22 de marzo de 1842, p. 2.

Foto 25. Santiago Vázquez, litografía de Erminio Bettinotti, 1843



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

Es notorio que en el período cuya producción litográfica se analiza aquí, Fructuoso Rivera fue la personalidad más representada por los litógrafos. La situación resulta lógica, ya que fue en Montevideo donde se concentraron estos técnicos, y durante la Guerra Grande debían trabajar para la ciudad sitiada. El historiador José María Fernández Saldaña en su detallado volumen sobre la iconografía de Fructuoso Rivera, rastreó las distintas imágenes realizadas por pintores, litógrafos, y calígrafos, citando las estampas que repasamos.

En el periódico *Muera Rosas!...* se publicaron otros retratos, como el de Pedro Ferré, Gobernador de la provincia de Corrientes, también dibujado por Antonio Somellera, cuya firma «Antº. Somellera Lit. 1842» se lee a la izquierda, bajo la figura, (estampa reproducida en el capítulo «La litografía en Montevideo»). La litografía lleva por título «El Exmo. Sr. Govr y Capn Gral de la Provª.de Corrientes Brigr D. PEDRO FERRÉ», también acompañado de expresiones laudatorias sobre su persona, siguiendo la dupla imagen/texto apologético. Continúa la costumbre, establecida por la litografía europea, de acompañar el retrato con la reproducción de la firma del personaje.[280]

En estos retratos —y lo planteamos como orientación general de la sensibilidad del período, ya que los ejemplos son varios— se produce una identificación entre facciones, aspecto y postura física y carácter y actitudes morales. Cuando el pintor Amadeo Gras expuso en 1834, en el Cabildo de Montevideo, sede entonces de las Cámaras Legislativas, la galería de personalidades que había pintado en la ciudad, José Rivera Indarte, quien ofició como uno de los primeros críticos de arte a nivel local, escribió desde las páginas de la *Revista de 1834*, refiriéndose a estas obras:

> Todos los retratos tienen el mérito, indispensable en esta clase de producciones del arte: la más completa semejanza... Hay también entre ellos algunos que además de la gran semejanza que los distingue, tienen la expresión característica del individuo que representan.[281]

Y específicamente sobre el retrato de Rivera:

> Sus miradas, cuya expresión ha conservado perfectamente el pintor, aunque aparecen apacibles y casi abatidas, descubren al héroe que medita una empresa militar, al magistrado anheloso que se afana en buscar los medios de obrar la felicidad de la nación que preside.[282]

La litografía se presentó tempranamente como un medio adecuado para la difusión masiva de las imágenes. Al estamparse muchas veces sueltas o en números de prensa, siendo posible recortarlas, se las colgaba en la vivienda como señal de adhesión o admiración.

En esta línea de retratos con importante significación política deben incluirse también las litografías de Bettinotti, cuyos originales en acuarela se encuentran en el álbum al que se hizo referencia. En las estampas figuran algunos

280 *Muera Rosas!...* n.º 11, 14 de marzo de 1842, p. 3.
281 *Revista de 1834*, Montevideo, 9 de abril de 1834.
282 Ibídem.

actores de la Defensa: José María Paz, Comodoro Purvis, Marcelino Sosa, Santiago Vázquez, Andrés Lamas y Melchor Pacheco y Obes. Fueron realizadas en 1843 en la Litografía del Estado.[283]

Retratos de homenaje

Si bien en la producción conservada destacan los retratos de personalidades del campo político y militar, también se prestó atención a aquellos que descollaron en el ámbito científico y cultural. Haciendo esta salvedad, los incluimos aquí, para abordar el género del retrato en su conjunto. Un ejemplo es la efigie del Presbítero José Manuel Pérez Castellano, litografiada por Ramón Irigoyen. Es posible que el dibujo fuese de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, ya que de hecho, para 1838, año de aparición de esta litografía, Besnes era el único que había representado sus facciones, cierto es que en un tono de caricatura, en un trabajo realizado a tinta y acuarela que se conserva en el Museo Histórico Nacional en Montevideo.[284]

En un medio artístico incipiente como el de nuestro país, donde no era sencillo encontrar retratos que se aproximaran a la realidad del modelo, los litógrafos y los promotores de las efigies estaban obligados a llevar adelante trabajos de búsqueda y comparación. Las obras de los pintores formados en Europa fueron una de las fuentes mejor consideradas antes de la irrupción del daguerrotipo y otros soportes fotográficos. Sin embargo, la ausencia de retratos precedentes, más aún, si la persona en cuestión había muerto, volvía compleja la producción de una imagen. Cuando la Juventud Oriental decidió homenajear al poeta Adolfo Berro, fallecido en 1841, con un monumento fúnebre —un templete neoclásico de mármol blanco, trasladado en algún momento del Cementerio Nuevo (Central) al Cementerio del Buceo de Montevideo— y con la publicación de sus obras en un volumen que llevara su retrato en las primeras páginas, hubo dificultades a la hora de alcanzar la deseada fidelidad, ya que era imposible realizarlo a partir de la observación del modelo real. En el archivo de Andrés Lamas, integrante del grupo que impulsaba los homenajes, se conservan una serie de cartas que tratan, entre otros asuntos, del retrato litográfico del poeta. En una misiva, Jacobo Varela le plantea: «Con el objeto de confrontar y mejorar el retrato que hemos mandado formar de nuestro malogrado amigo, desearía que Ud. contestara si tiene alguno ó de dónde cree poder obtener el que quería colocar al frente de la publicación».[285] Y en carta fechada el 30 de marzo de 1842 le

283 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, carpeta de iconografía A-II-2, varias láminas.

284 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 839 «Caricatura acuarelada del Dr. José Manuel Pérez Castellano por J. M. Besnes e Irigoyen», con referencias documentales en carpetas n.º 1049 y 1431.

285 Montevideo, Archivo General de la Nación, Fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, Archivo Andrés Lamas, Caja n.º 113, Carpeta 8, Correspondencia de Jacobo Varela 1838-1848.

escribe: «Mi estimado amigo y Sr. Me han asegurado que U. tiene un retrato de Adolfo diferente del litografiado, y, si es cierto, desearía que tuviera U. la bondad de prestármelo un poco, con el objeto de ver si mejora en algo el que están haciendo para la familia».[286]

El denominado «retrato hablado», en la línea de los retratos policiales, para el cual el testigo va precisando la descripción de las facciones y guiando al dibujante que las traza, seguramente haya sido una estrategia habitual entonces.

El retrato de Adolfo Berro fue realizado por el Coronel Antonio Somellera, quien también se encargaba de las ilustraciones para *Muera Rosas!...* Se trata de un retrato de busto sobre fondo neutro que simula la reproducción de un cuadro al óleo, con un importante marco moldurado, tal como se estilaba entonces (ver imagen en el capítulo «Antecedentes. Las investigaciones sobre la historia de la litografía y la imprenta»). Contemplar el retrato mientras se leían las poesías permitía evocar la personalidad sensible del autor, esencialmente romántica, asociada a rasgos físicos y sentimientos. Lo mismo puede decirse del retrato de Mariano José de Larra, autor español muy apreciado entonces en Montevideo, retrato realizado por Gielis, posiblemente copiado a partir de otra imagen para ilustrar la colección de artículos de dicho autor, editada en Montevideo en 1838. Esta costumbre de relacionar los textos con la efigie de su productor contribuía a una mayor familiaridad de los lectores con él, ya no se trataba de un nombre y de un discurso sin rostro.

Debe considerarse también el elemento de admiración al que aspiraban los editores. Estas publicaciones buscaban orientar a los lectores, establecer nuevas pautas de cultura. Larra fue uno de los autores preferidos por la generación romántica rioplatense. *El Iniciador* prestó atención a su obra, incluso Juan Bautista Alberdi tenía por seudónimo «Figarillo», en homenaje a Larra, seudónimo que había utilizado previamente en el periódico *La Moda* de Buenos Aires.[287]

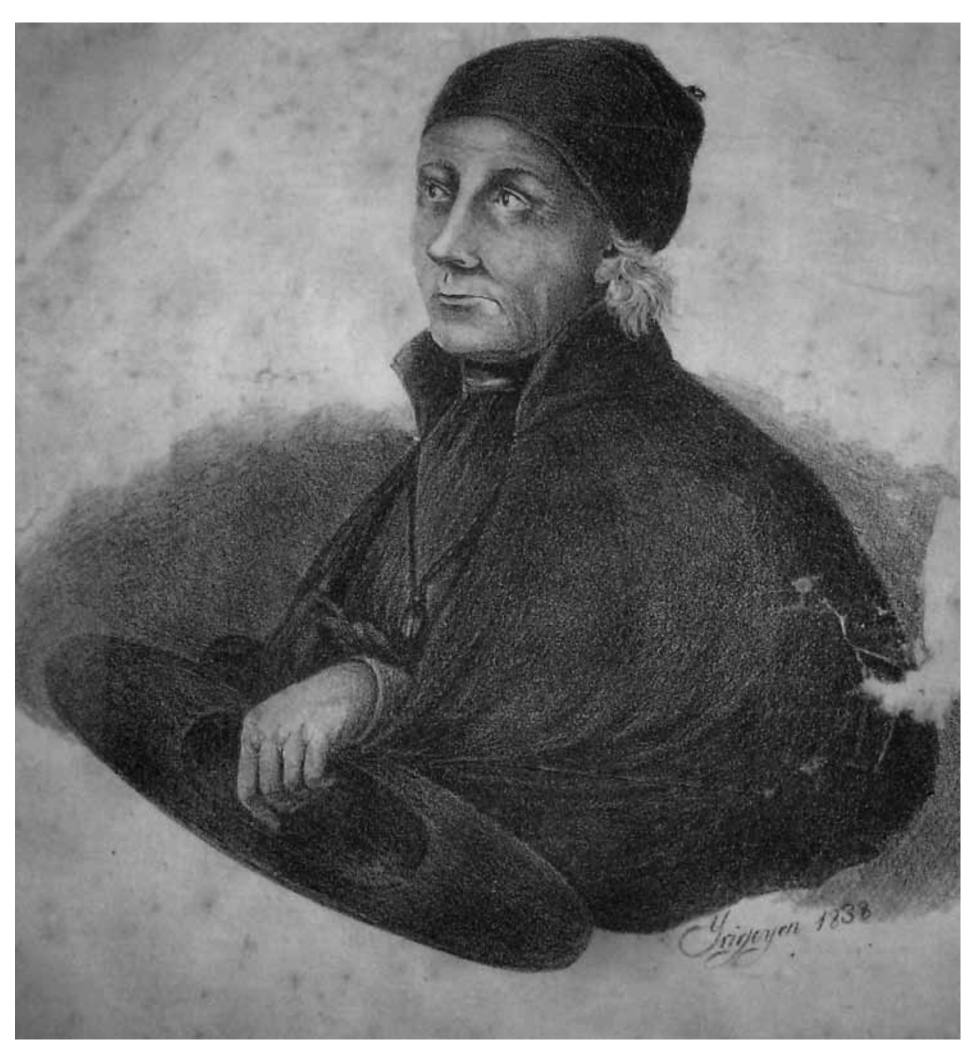
En la vertiente de los temas históricos, los retratos se incorporaron en escenas (batallas, ceremonias, festejos, etc.), en las cuales el o los personajes actúan, se involucran, en acción con el medio social. En los retratos aislados que repasamos, la efigie permitía concentrar la atención en el representado, y cargar en él toda la moralidad, heroísmo y modales convenientes —o lo opuesto, en los retratos denigratorios—, cuya atribución requería muchas veces de textos que acompañaran la imagen. Al incorporarlo en acontecimientos, el litógrafo le otorgaba un respaldo social y lo unía con las multitudes. Esta celebridad alcanza tanto a lo político, como a lo militar y a lo social, ya que también encontramos representaciones de toreros y momentos gloriosos de las lidias montevideanas.

---

286 Ibídem.

287 Para profundizar en el interés de la intelectualidad rioplatense por Mariano José de Larra ver Ferri Coll, José María y Valero Juan, Eva, «Las dos Españas y la emancipación literaria americana en *El Iniciador* de Montevideo», en *Anales de Literatura Española n.º 25, serie monográfica n.º 15, Revistas literarias españolas e hispanoamericanas (1835-1868),* Universidad de Alicante, 2013, pp. 131-148.

Foto 26. José Manuel Pérez Castellano, litografía de Irigoyen, 1838



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

Acontecimientos políticos memorables

¿Qué acontecimientos publicitó este medio de estampación? ¿Por qué se centró en algunos de ellos? No debemos olvidar que se trató, fundamentalmente, de una herramienta de actualidad, y en ese sentido participó de lo documental/comunicativo, lo que posteriormente se llamaría el «reportaje gráfico», la ilustración de cuestiones del momento. El texto era ilustrado por la imagen y la imagen era explicada por el texto, dado que ambos se brindaban simultáneamente.

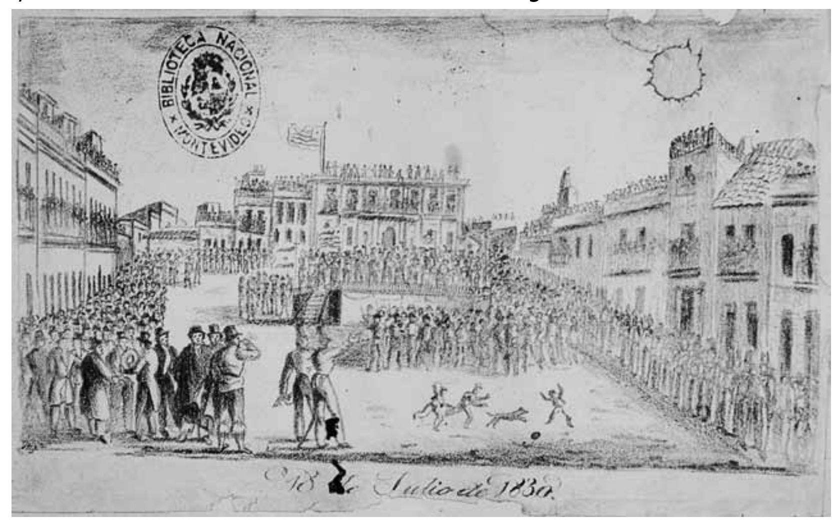
El acontecimiento de mayor relevancia en los albores del estado independiente que quedó registrado en litografía fue la jura de la Constitución de 1830. Resulta curioso que la reproducción de este hecho haya sido atendida únicamente por Juan Manuel Besnes e Irigoyen, quien nos dejó una representación del aspecto que presentaba la plaza Constitución, tanto desde el punto de vista edilicio como de las estructuras efímeras levantadas en esa ocasión y de la distribución del público. Es interesante notar que Besnes litografió por lo menos seis años después dicho acontecimiento, una vez que se hubo familiarizado con los principios técnicos con Gielis, y tras haber realizado algunos ensayos. Los pintores se abocaron a su recreación mucho más tarde aún, como es el caso de Juan Manuel Blanes, que llegó a realizar un boceto al óleo sobre cartón de pequeñas dimensiones, conservado en Montevideo, en el Museo Histórico Nacional, y Pedro Blanes Viale, quien realizó una gran composición para el Palacio Legislativo de la capital uruguaya.

No cabe duda del interés que despertó la composición de Besnes, la cual fue reproducida, también en litografía, años después, dado que es uno de los pocos, por no decir el testimonio en imagen más próximo al acontecimiento.[288] En el álbum *Prontuario de Paisajes*[289] se conserva una pequeña litografía. Es probable que, al igual que otras guardadas en este álbum, constituya un ensayo inicial, una «prueba» que era a la vez una aproximación a la técnica misma. El análisis del dibujo nos presenta todavía a un Besnes inseguro. El color es sumamente parejo, sin aplicar sombras pronunciadas, ni contrastes de blanco, negro y escala de grises, algo que la litografía permitía y en lo cual radicaba parte del lucimiento de los litógrafos. En este sentido remitimos a las estampas realizadas por Eugène Isabey u Odilon Redon, caracterizadas por una gran riqueza de tonos y fuertes contrastes.

288 La nueva estampación, coloreada, fue realizada por la Litografía de Wiegeland en 1870 con la leyenda «Vista de la plaza de Montevideo en la Jura de la Constitución de la República, el 18 de Julio de 1830». Fue encargada por Isidoro De María, para entregarla en premio a los alumnos de las escuelas públicas de la Junta Económico Administrativa de Montevideo. Ver De María, Isidoro, *Montevideo antiguo, tradiciones y recuerdos*, o. cit., p. 364.

289 Besnes e Irigoyen, Juan Manuel, Álbum «Prontuario de Paisajes», p. 55a. En *Obra de Besnes e Irigoyen en la Biblioteca Nacional*, o. cit.

Foto 27. Ceremonia de la Jura de la Constitución de 1830



Fuente: Prueba litográfica de Juan Manuel Besnes e Irigoyen en el álbum *Prontuario de Paisajes*, Montevideo, Biblioteca Nacional

Esta litografía es, además, apenas un apunte, un bosquejo rápido, en el cual se perciben errores de perspectiva, y una llamativa inclinación hacia la derecha del edificio del Cabildo. Igualmente el genio de Besnes se hace notorio en la composición. Mirando desde la catedral, representó el cuadrilátero de la plaza, con las tres líneas de edificaciones que la rodeaban y que podía ver desde su ubicación. La expectativa popular queda reflejada en la multitud que, como una riada, se derrama por los laterales de la plaza, y se asoma por balcones y barandas de las azoteas. Con acierto, el dibujante-litógrafo elude en esta oportunidad los personalismos, la protagonista es la ciudadanía, en una visión de conjunto. Los rasgos fisonómicos particulares no le interesaron, ni siquiera los de las autoridades, que podemos adivinar sobre el tablado levantado en el centro. Más definidos están los personajes en primer término, pero quizás únicamente debido a cuestiones de planos compositivos y de perspectiva. El espíritu observador y humorístico de Besnes es visible en el aporte anecdótico, siempre en tono de festejo: en primer plano, en el claro que deja la masa de público, tres niños intentan enlazar a un perro.

Una copia del dibujo de Besnes e Irigoyen fue enviada a París ese mismo año de 1830, con el fin de estampar países para abanicos y comercializarlos luego en Montevideo, son los que Isidoro De María denominó «Abanicos de la Jura»:

> ... cuya primera remesa, en delicada tela, con el simpático y bello paisaje, voló, como quien dice, en la sociedad de Montevideo, apresurándose las damas a adquirirlos, al precio hasta de media onza de oro cada uno. ¡Oh! El Abanico de la Jura era el mejor regalo que podía hacerse, el orgullo y el chiche del bello sexo oriental, y con especialidad de las señoras de los constituyentes. Se hicieron de moda, y no había matrona ni joven que no aspirase con ardiente solicitud a poseer un ejemplar para lucirlo.

> Tanta fue su demanda, que no dilató en venir la segunda remesa, parte en seda y parte en papel, con varillas de distinta clase, y más al alcance, por su precio módico, de la generalidad. Así fue que se propagó su uso en el año 31, en que no había muchacha que no lo ostentase.[290]

De este párrafo destacamos dos elementos: en primer lugar el importante significado simbólico de la escena para la sociedad oriental, y el inicio de la costumbre de ostentar iconografía patriótica en objetos de uso cotidiano de carácter privado. También se lo hacía en la vajilla, en los alhajeros, en el mobiliario, etc., siendo una forma de señalar la adhesión a la nueva nación y al sistema político que esta había abrazado. Por otro lado, destaca un aspecto técnico: para 1831, Besnes ya había incursionado en el dibujo y la pintura, pero no tenía todavía conocimientos sobre litografía. A la fecha solo encontramos localmente la breve actuación de Carlos Risso.[291]

Sin embargo, no parecen haberse conservado abanicos con la vista de Besnes.[292]

En este álbum se encuentran otros dos ensayos en litografía que versan sobre cuestiones de actualidad política. Uno de ellos es el embarque de los Constitucionales en 1836, y el otro representa la entrada de Fructuoso Rivera

290 De María, Isidoro, *Montevideo antiguo, tradiciones y recuerdos*, o. cit., p. 364.

291 Las litografías podrían haberse solicitado cómodamente a Buenos Aires, al establecimiento de Bacle, por ejemplo, sin embargo se optó por París. No constituye una excepción, ya que también se había encargado a un establecimiento de dicha capital un jarrón con una escena alegórica pintada en una de sus caras: dos militares reverencian el libro de la Constitución, colocado sobre un altar decorado con el sol oriental. Sobre la escena, el escudo nacional, y dos Victorias aladas que llegan portando misivas de buenos augurios para la nueva nación. Este jarrón perteneció a la familia Requena, e ingresó al Museo Histórico Nacional en 1967. En nota a la donante del jarrón, Sra. Celenia Requena de Algorta, fechada en Montevideo el 20 de setiembre de 1967, el director del museo, Juan Pivel Devoto, escribe: «... sobre el altar en el que brilla la "imagen del sol", coronado por el escudo nacional, las figuras de dos militares depositan la Carta de 1830 que nos dio organización jurídica y ratificó, para siempre, la independencia del Pueblo Oriental». Pivel Devoto no se aventura a identificar a estas figuras, que han sido interpretadas como Fructuoso Rivera y Manuel Oribe. Otra interpretación alude a Fructuoso Rivera y Juan Antonio Lavalleja. La misma escena aparece también en otro abanico, referido a la Constitución de 1830. Este conjunto de piezas señala lo relevante del acontecimiento y el interés de conmemorarlo de distintas maneras.

292 Horacio Arredondo en un estudio titulado *Temas de museo: abanicos*, apartado Revista de la Sociedad «Amigos de la Arqueología», Tomo II, 1928, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1928, refiere como «abanicos de la jura», únicamente cuatro ejemplares del que en su país lleva una escena alegórica: dos militares juran el libro de la Constitución, colocado sobre un ara decorada en el frontis con el sol oriental. Sobre la escena, el escudo nacional y victorias aladas portando misivas. Este abanico contiene una escena idéntica a la que lleva el denominado «jarrón de la jura de la Constitución». Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpeta 2999 «Jarrón de la Jura de la Constitución de 1830». Un desarrollo del uso social de estos abanicos y sus características en Beretta, Ernesto, *La República en un huevo… y en otros objetos. Mensajes patrióticos y adhesiones personales, políticas y partidarias en la vajilla, el mobiliario, piezas decorativas y accesorios de vestimenta durante el siglo XIX en el Uruguay*. Ponencia presentada a las V Jornadas de Historia Política, Montevideo, 8, 9 y 10 de julio de 2015. Inédita.

en Montevideo en 1838. Dadas sus características preferimos analizarlas en el capítulo correspondiente al reportaje gráfico, aunque su tema nos permitiría hacerlo también aquí.

La campaña en estampas contra Rosas y Oribe

Uno de los aspectos más ricos e interesantes de la litografía montevideana de la primera mitad del siglo XIX lo constituyen las estampas y periódicos ilustrados que tratan sobre el gobierno de Buenos Aires, el Restaurador de las Leyes, Juan Manuel de Rosas, las figuras que lo rodeaban y sus aliados. Desde 1839 se editaron una serie de periódicos, pero también de láminas sueltas con un marcado tono de reprobación hacia lo que los exiliados de las provincias de la Confederación residentes en Montevideo, y un sector de la opinión pública del Uruguay caracterizaron bajo términos como «el horrendo tirano» (Rosas), «el corta-cabezas» y «el General chupa guindas» (Oribe), o «la corte de Palermo» (Manuela Rosas, los bufones Eusebio, Biguá, etc.).

También en la propia Buenos Aires, y siempre con el permiso de las autoridades, algunos de estos personajes fueron centro de interés para artistas y litógrafos, reflejados en imágenes patéticas o de las que emana la conmiseración, y quizás cierto sentimiento de venganza por su colaboración con Rosas. Un ejemplo es el retrato de Biguá, estampado en la Litografía de las Artes a partir del dibujo de Carlos Enrique Pellegrini.

Este conjunto de litografías montevideanas sobre un tema específico, impresiona por su cantidad, su secuencia y, muchas veces, su relación directa con medios de prensa escrita, constituyendo los primeros periódicos ilustrados de importancia publicados en nuestro país. Si bien su duración temporal no es amplia, sí fueron varios los títulos publicados.

Asa Briggs y Peter Burke reflexionan sobre la influencia de los medios y los mensajes que transmiten en la modificación de actitudes y mentalidades. Remarcan que algunos autores se han referido a «la trivialización de los problemas políticos en las gacetillas informativas, pero la otra cara de la moneda es el ingreso de la política nacional en la vida cotidiana».[293] La situación política en el marco de la Guerra Grande, que incluyó a las potencias europeas del momento era, evidentemente, sumamente compleja. Sin embargo, una de las vías de debate y crítica de la misma tomó un cariz satírico, con un marcado partidismo. Desvalorizar mediante la burla la figura de Rosas y la de su aliado Manuel Oribe, presentándolos como seres despreciables, cobardes, portadores de diversos vicios y, principalmente, sanguinarios, fue uno de los objetivos de estas publicaciones.

En uno de estos periódicos, *El Grito Argentino*, se puede ver la litografía titulada «Una reunión de patriotas», la cual ejemplifica una de las formas habituales en la época de transmitir la información, como era la lectura y la observación de estampas en grupo.

293 Briggs, Asa y Burke, Peter, o. cit., p. 108.

Foto 28. «Una reunión de patriotas», litografía de *El Grito Argentino*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

En esta lámina, afuera de una vivienda, vemos a cinco gauchos, tres de los cuales juegan a la baraja, y a una «china» que les sirve el mate. Los dos gauchos de pie sostienen un ejemplar del periódico. Uno de ellos exclama: «Compañeros, aquí está el grito lindo y habla de las marcas». Pero a la par de la observación de las imágenes, también se necesitaba alguien fundamental vinculado a la prensa escrita, el lector, algo no tan frecuente entonces en campaña, dado que la enseñanza primaria no estaba generalizada. Briggs y Burke exponen la situación de la difusión de noticias en tiempos de la Reforma religiosa, y consideran que debe prestarse atención al sistema de comunicación en su conjunto. Este sistema incluía entonces en Europa, y también en el período que estamos analizando para nuestro país, la oralidad (el discurso de la autoridad, el sermón en la iglesia, el rumor, la conversación y el chisme en el mercado y la taberna o pulpería), la lectura y la contemplación de imágenes.

Las litografías macabras de Gielis

Inicialmente, en la conflictiva situación regional, determinadas imágenes, al jugar un papel de denuncia y denigración, propiciaron asimismo la censura, decretándose desde mediados de los años 1830 algunas medidas restrictivas en cuanto a la exhibición de estampas de contenido político sensible: en 1839 se

prohibió al Cosmorama Español de Montevideo mostrar las imágenes sobre el asesinato de Facundo Quiroga y la ejecución de los criminales en la plaza de Buenos Aires, medidas tendientes a enfriar los ánimos y no empeorar las tensas relaciones diplomáticas existentes con Buenos Aires, más aún considerando la fuerte campaña para debilitar a Rosas que los exiliados argentinos impulsaban desde Montevideo;[294] pero la situación cambiaría rápidamente con la progresiva definición de los bandos en conflicto: el gobierno de Buenos Aires y el gobierno del Cerrito frente al de Montevideo. En 1841, antes del inicio del Sitio, Gielis dio a luz una litografía, resultado de la notoria influencia que el grupo de Unitarios emigrados tenía en la vida política y cultural montevideana, una alegoría de los efectos de la tiranía rosista. El diario *El Nacional*, uno de los pilares de la oposición a Rosas la describió así:

> Representa un cementerio vecino á la ciudad de Buenos Aires, cubierto de sepulcros en que se leen los nombres de muchos ilustres varones que han caído bajo el cuchillo del asesino Rosas. En medio del cementerio se alza una pirámide fúnebre y á su lado una cruz sobre la que se apoya una lanza en que está envuelto el pabellón Argentino. La idea artística es sumamente bella, y es sumamente recomendable el celo del Argentino que ha dirigido esta publicación: copiándola de una que consagraron los patriotas italianos á sus hermanos muertos por la libertad.[295]

Y aseguró que «La ejecución litográfica es superior á cuanto podía esperarse de nuestras prensas; y personas inteligentes aseguran que la litografía del Sr. Gielis no ha dado a luz obra más bien desempeñada». La lámina llevó por título «Mausoleo pintoresco. De los mártires de la libertad argentina».[296]

Este empleo de la litografía como herramienta propagandística y arma política fue intenso durante el período de enfrentamiento con Rosas y Oribe por parte de los montevideanos. El ataque en imágenes fue constante, y conoció ejemplos que, de acuerdo a los criterios morales de la época, alcanzaron una crudeza desconocida hasta entonces, pero en consonancia con los calificativos que cada bando ponía a sus enemigos: «salvajes unitarios», «monstruo Rosas», «el corta-cabezas Oribe», «Rosas, el vándalo porteño», «el inmundo pardejón Rivera», y así podríamos seguir.[297] La Litografía de Gielis parece haber llevado la delantera en estas provocaciones a través de la imagen. En 1842 volvió al

294 Beretta, Ernesto, «Antes del daguerrotipo...», o. cit.

295 Diario *El Nacional*, Montevideo, 25 de setiembre de 1841.

296 Ibídem.

297 Estos insultos deben considerarse en el marco del carácter y de los actos de los calificados con ellos, pero también de los valores y de la cultura de la época. La categoría de salvaje, en el marco del evolucionismo social, implicaba la ubicación en lo más bajo de la escala, al borde en muchos casos de la animalidad. El calificativo aplicado a Rivera como pardejón es explicado por Lucio Mansilla: «[Rosas] aludiendo a que era muy libidinoso, le pone el padrejón. El gaucho entiende, así le llaman al padrillo. Y es la gente sabihonda la que corrompe el vocablo, sustituyéndolo por pardejón, aumentativo de pardo; y de ahí proviene el error de creer que era mulato, y que subsiguientemente le dijeran el "mulato pardejón" lo que era un pleonasmo». Mansilla, Lucio, o. cit., p. 19.

ataque, publicando un retrato de Manuel Oribe «de una verdad horriblemente magnífica». El exmandatario aparecía rodeado de un marco de calaveras y huesos humanos. Sobre las sienes, una aureola formada por cabezas humanas, algunas vertiendo lágrimas, otras sangre. Estas cabezas miraban al cielo o tenían los ojos cerrados. Debajo la inscripción: «Al corta-cabezas Oribe en su triunfo en Tucumán», aludiendo a los degüellos y atroces formas de ejecución atribuidas a Oribe.[298] Finalmente, el diario *El Nacional* estimulaba a los lectores, calificando la obra:

> Este trabajo litográfico de profunda concepción y ejecutado con exquisito gusto artístico, es un monumento digno del odio de los pueblos hacia el infame Oribe. El epiloga su vida de asesinatos, y todo patriota debe hacerse de ejemplares, no solo para premiar el patriotismo y genio del artista, sino para hacerlos circular; porque esa lámina contiene en sí el proceso completo del corta-cabezas.[299]

Sin embargo, esta litografía, lo mismo que otras del mismo carácter parecen haber desaparecido. No he podido hallarlas durante el proceso de relevamiento de materiales para este estudio ¿Se las habrá destruido una vez apaciguadas las pasiones políticas, una vez consagrados todos los actores como «grandes hombres» de sus respectivos países? Tan solo de Rosas, que fue derrotado, perduró la mala fama durante más tiempo.

El periódico *Muera Rosas!...*,[300] publicó poco después un retrato del Gobernador de Buenos Aires que sigue el mismo modelo. Rosas aparece rodeado de una infinidad de calaveras y huesos apiñados, mientras una mano sostiene sobre su cabeza varias serpientes. Los gusanillos de las charreteras del uniforme están hechos con puñales, y la banda de Gobernador que cruza su pecho ostenta una calavera con dos tibias cruzadas, asimilándolo a un pirata asesino. Esta litografía, junto con la anterior, alude a conceptos similares y, sin duda, forman parte de un mismo programa de representación.

---

298 El día 19 de setiembre de 1841 la denominada «Liga del Norte» fue derrotada en Famaillá, Tucumán, por las fuerzas federales comandadas por Manuel Oribe. Esta liga nucleaba a las provincias de Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca y La Rioja. Tras la batalla, fueron capturados y llevados al campamento de Metán, Salta, Marco Manuel de Avellaneda, uno de los organizadores de la Liga, y los militares José María Vilela, Lucio Casas, Gabriel Suárez, José Espejo y Leonardo Souza, los que fueron ejecutados de forma horrorosa. Para las campañas de Oribe en el territorio argentino, ver el diario del Coronel Salvador García, integrante de las fuerzas de Oribe. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo: Diario llevado por el Coronel Salvador García, del Estado Mayor del General Manuel Oribe, correspondiente a la campaña en la provincias argentinas en 1839 y en la República Oriental del Uruguay en 1842 y siguientes. Escrito en clave y descifrado. R/3/070.

299 Diario *El Nacional*, Montevideo, 22 de febrero de 1842.

300 *Muera Rosas!...*, n.º 10, Montevideo, 5 de marzo de 1842.

Foto 29. Retrato macabro de Rosas publicado por *Muera Rosas!…*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Las publicaciones montevideanas antirrosistas y antioribistas

Como establecimos, a partir de 1839, e incrementándose a la par que recrudecía el conflicto regional, comenzaron a editarse en Montevideo una serie de publicaciones que trataban de estimular la adhesión al bando montevideano, que derivó en el gobierno de la Defensa, y a la vez, bombardear de críticas al gobierno porteño y al gobierno del Cerrito, instalado a partir de la invasión de 1843. A lo largo de aquel año se publicó *El Grito Argentino*, entre 1841 y 1842 *Muera Rosas!…*, en 1843 *El Tambor de la Línea*, y entre 1844 y 1845 *El Telégrafo de la Línea…*[301] Se trata de cuatro publicaciones periódicas que incorporaron la imagen como medio de denuncia, y lo hicieron de forma reiterada, como norma en sus distintos números. Refiriéndose a los dos primeros, Claudia Román afirma que participaban en la «guerra de los papeles desde el cruce entre la letra y la imagen».[302] A su vez María Cristina Fükelman establece un paralelismo entre

301 *El Grito Argentino*, o. cit., *Muera Rosas!… o. cit.*, *El Tambor de la Línea*, o. cit., *El Telégrafo de la Línea…*, o. cit.

302 Román, Claudia, o. cit., p. 49.

los momentos políticos y la aparición de los dos primeros periódicos. *El Grito Argentino* se relaciona con el levantamiento de Fructuoso Rivera y la conspiración de Maza y *Muera Rosas!...* con las iniciativas de la Liga del Norte.[303] A su vez, *El Tambor de la Línea* y *El Telégrafo de la Línea...*, coinciden con el inicio y primeros años del sitio grande.

Tanto *El Grito Argentino* como *Muera Rosas!…* han sido ampliamente estudiados por investigadores argentinos, en la medida que fueron principalmente el resultado del accionar de los exiliados opositores a Rosas en nuestra ciudad. Si bien el enemigo era común, se encontraban distintos sectores disidentes afincados en Montevideo. De acuerdo a John Lynch:

> ... los unitarios no constituían la única oposición ideológica. La Asociación de la Joven Generación Argentina, inspirada por Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez, representaba a una generación más joven que repudiaba la polarización de la sociedad en federales y unitarios y trataba de reemplazar a la política tradicional por valores genuinamente liberales y reformistas.[304]

La concentración en Montevideo de literatos, intelectuales y artistas argentinos, a los que se sumaron orientales y europeos, permitió la edición de estos materiales. De acuerdo a Antonio Zinny, colaboraban con estos periódicos el conjunto de los emigrados argentinos y figuras uruguayas, integrantes de las generaciones de 1837[305] y 1838 respectivamente, como Valentín Alsina, Juan Bautista Alberdi, Andrés Lamas, Miguel Cané, Luis Domínguez y Juan Thompson.[306]

El Grito Argentino, publicado por uno de los principales establecimientos de Montevideo, la Imprenta de la Caridad, lleva en cada número:

> una lámina ó cuadro, ya del género serio, o ya del dramático, que represente alguno o algunos hechos del tirano [Rosas]; y aunque por lo mismo, este periódico nos es de mucho costo, como nuestro deseo no es ganar, sino que circule, se dará por la mitad de su valor.[307]

Esta precisión indica el papel propagandístico que los editores veían en la publicación, y la utilidad de las láminas, que aumentaban el costo, pero actuaban como una forma de denuncia clara y efectiva. *El Grito Argentino* buscó la colaboración de todos los opositores al régimen, hábil estrategia de compromiso. En el primer número se brinda un indicio de quienes podían ser los dibujantes, ya que se solicitaba a los argentinos «existan donde existan, tengan parte en esta obra», enviando noticias, dibujos para las láminas o las ideas para las mismas, que serían dibujada por los editores. De hecho los estudiosos reconocen que

303 Fükelman, María Cristina, o. cit., p. 2.

304 Lynch, John, *Juan Manuel de Rosas: 1829-1852*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 210. Citado por Alfaro, Juan Pablo, «Antonio Somellera: un testimonio de violencia política en tiempos de Rosas (1838-1840)», o. cit.

305 Ver Katra, William, *La generación de 1837, los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

306 Zinny, Antonio, o. cit., p. 172.

307 *El Grito Argentino*, Montevideo, 24 de febrero de 1839.

los dibujos para estos periódicos proceden de autores diferentes, aunque de la mayoría no conocemos sus nombres. Sin embargo, el término «editores» estaría refiriendo justamente a esos intelectuales y opositores emigrados. Los únicos dibujantes identificables son Antonio Somellera para *Muera Rosas!…*, cuya firma aparece al pie del retrato de Pedro Ferré y Juan Manuel Besnes e Irigoyen y Erminio Bettinotti para *El Telégrafo de la Línea.* Ni Somellera ni Besnes eran exclusivamente litógrafos, eran dibujantes y pintores que realizaron algunas obras para ser difundidas en litografía. En su producción encontramos una vertiente celebratoria política, el retrato de Ferré, por el primero, o «Mi General un mate...» y la ceremonia de Jura de la Constitución de 1830 en la plaza de Montevideo por el segundo, y una virulenta y propagandística, como se ve en las ilustraciones de estos periódicos.

Las litografías de *El Grito Argentino* abordan temas recurrentes, tomando como eje a Juan Manuel de Rosas y sus primos Anchorena, según los emigrados sus cómplices en la destrucción de todo lo conquistado por la Revolución de Mayo. Claudia Román considera que estos periódicos constituyeron la primera respuesta en imágenes a la iconografía laudatoria de Rosas esgrimida insistentemente en Buenos Aires:

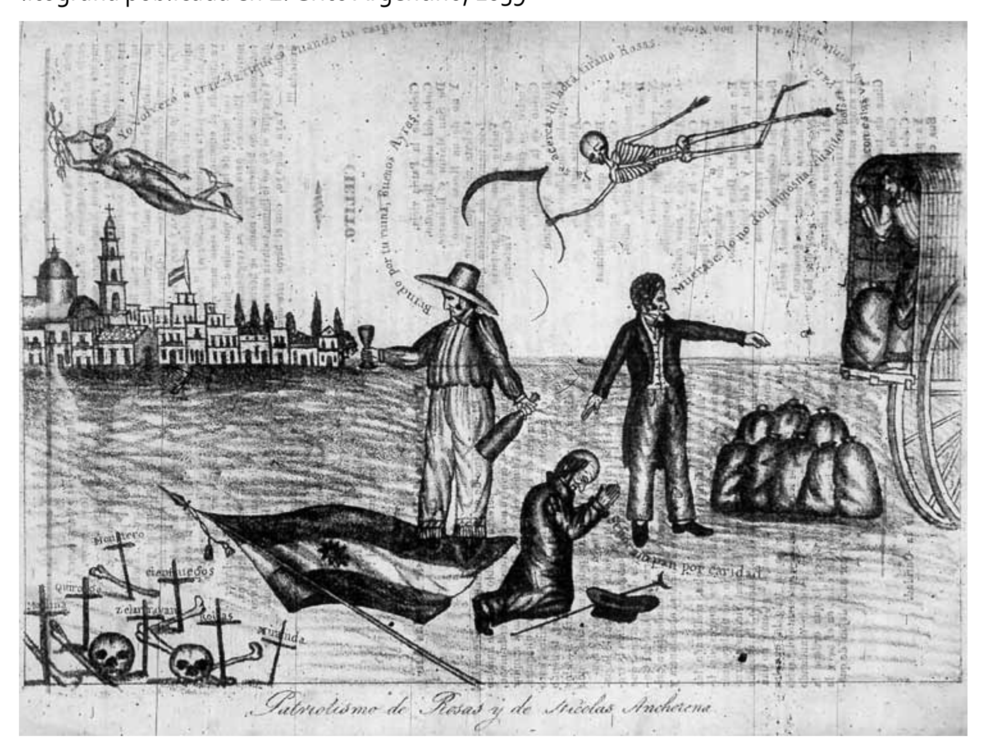
> El uso que el gobierno de Rosas hacía de los retratos del Restaurador y de su esposa, Encarnación Ezcurra, y del culto de sus imágenes en soportes de circulación privada y cotidiana —de abanicos a piezas de menaje, de tapizado de mobiliario a paños para el interior de los sombreros— evidenciaba una conciencia particularmente sensible al manejo de esos resortes para la producción y expresión del consenso. Combatir esa lógica política en sus mecanismos y en sus consecuencias implicaba, por tanto, descubrir una estrategia que no se redujera a la insistencia en el tópico de la iconoclastia. Atentos al poder de las imágenes, los redactores de EGA [*El Grito Argentino*] eligieron, en un primer movimiento, cambiar el foco del problema del eje de la representación al de la convocatoria a la producción colectiva de una iconografía.[308]

Al igual que parte de la producción contemporánea de Hilario Ascasubi, *El Grito Argentino* buscaba llegar a los sectores considerados por sus redactores «incultos», los africanos y afro descendientes, los gauchos y población rural, mostrándoles en imágenes los horrores del gobierno de Rosas y tratando de atraerlos a su discurso. Gabo Ferro y María Cristina Fükelman coinciden en que

> La presencia de la imagen expandida en una página completa refuerza semánticamente lo expuesto en textos y de algún modo sintetiza el objetivo temático de denuncia de cada ejemplar. Desde el punto de vista actual el formato a página completa de la imagen tiene distintas lecturas de sentido: una de ellas puede explicarse atendiendo a un grupo de destinatarios como público iletrado que escuchaba la lectura del diario, en este caso se sintetiza el discurso literario a través de la imagen representada como modo de reconocimiento sencillo y descifrable del contenido literario.[309]

308 Román, Claudia, o. cit., pp. 51 y 52.
309 Fükelman, María Cristina, o. cit. p. 3.

Foto 30. Patriotismo de Rosas y de Nicolás Anchorena, litografía publicada en El Grito Argentino, 1839



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Sin embargo, en la producción de imágenes se hace visible paralelamente la sapiencia europeizada de los editores, integrantes de los círculos ilustrados, muchas veces universitarios, mediante el empleo de alegorías cuya exégesis, además de la lectura de los pie de imagen y de las frases que salen de las bocas de los personajes, requería un conocimiento de la simbología, o la utilización de libros científicos para crear las ilustraciones. De acuerdo a Gabo Ferro,

> El imaginario rioplatense de la primera mitad del siglo XIX es tributario de múltiples fuentes culturales que toman identidad propia al vincularse. En esta zona de la cultura es en la cual esta parte del trabajo pondrá su objetivo general para explorar la recurrente figura de lo monstruoso en los documentos plásticos y literarios del período, explicar su origen, la causa y el significado de la figura aplicada en las representaciones de los proscriptos al gobernador de Buenos Aires durante su segundo período de gobierno.[310]

Los rasgos animales que se otorga a los integrantes del círculo de Rosas y que trasuntan una moralidad, un carácter, encuentran su fuente en libros científicos, como la *Historia Natural* de Buffon y *Essays on Phisiognomy* de Lavater.[311] También señala Ferro la influencia de las estampas de Goya, conocidas en Buenos Aires a través de la exposición de José Mauroner[312] y de la literatura sobre el vampirismo.[313] El conjunto de fuentes que se materializan en las ilustraciones de estos periódicos indican la cultura europeizada de sus editores y redactores, pero las imágenes las traducen a un lenguaje popular, accesible en lo tremendo e impactante del mensaje a todos, lectores e iletrados.

A su vez, estas imágenes satíricas de Rosas y Oribe como monstruos despiadados, cobardes y asesinos, contaron en estos periódicos con una contraiconografía laudatoria en los retratos heroicos de José María Paz, Pedro Ferré y Fructuoso Rivera, publicados en *Muera Rosas!...*

La interpretación de estas imágenes resultaba en algunos casos sencilla para los lectores u observadores, y las mismas reflejan los relatos que circulaban, con mayor o menor grado de distorsión, sobre las medidas de Rosas como Gobernador y la vida en la residencia de Palermo. Citemos como ejemplo dos

---

310 Ferro, Gabo, o. cit. pp. 39 y 40.

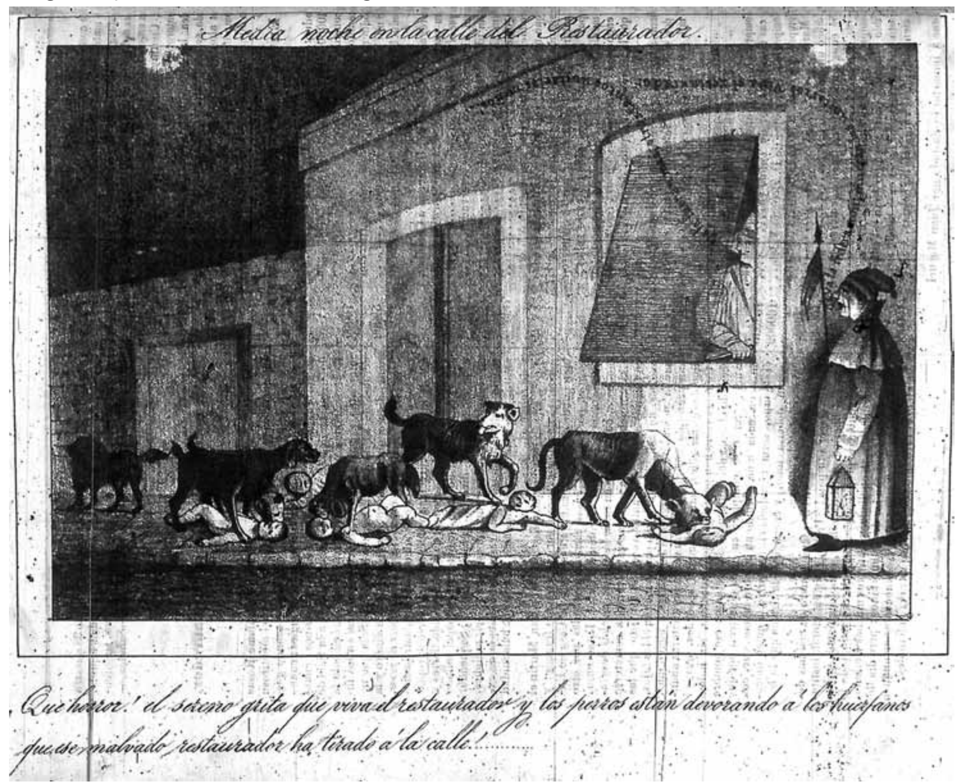
311 Ibídem.

312 La colección de pinturas y grabados de José Mauroner, expuesta en Buenos Aires, constituyó la primera aproximación a la obra de artistas célebres europeos, a través de originales y de copias de buena calidad. Los integrantes de la intelectualidad porteña visitaron y comentaron en los medios de prensa la exposición abierta en el Colegio de Ciencias Morales, en 1829. Ver Palomar, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires XVIII, 1972, pp. 11 a 56. De acuerdo al catálogo de la exposición, transcripto en esta investigación, se exhibieron dos Caprichos de Goya, «Una vieja hilando, otra puesta al tocador». Podrían corresponder a las imágenes n.º 44, titulada «Hilan delgado» y n.º 55 «Hasta la muerte» de la serie de aguafuertes. Ver Lafuente Ferrari, Enrique (texto introductorio y catálogo), *Los Caprichos de Goya*, edición facsímil, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1977.

313 Ferro, Gabo, o. cit.

de ellas. La primera, publicada en *El Grito Argentino*[314] hace referencia al cierre del Asilo de Huérfanos de Buenos Aires, lo que dejaba desamparados a los niños abandonados o sin familia.

Foto 31. «Media noche en la calle del Restaurador», litografía publicada en *El Grito Argentino*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

La litografía se titula «Media noche en la calle del Restaurador». A la derecha aparece un sereno haciendo su ronda nocturna, alumbrado por su farol y portando una lanza. Sobre la vereda, una jauría de perros —que abundaban entonces tanto en Buenos Aires como en Montevideo, exterminándolos periódicamente las autoridades—, está devorando a cinco pequeños, mientras Rosas observa desde su ventana. En el texto, bajo la escena, se lee: «Que horror!, el sereno grita que viva el restaurador y los perros están devorando á los huérfanos que ese malvado restaurador ha tirado a la calle!». De la boca del sereno sale el siguiente enunciado «Viva la federación, mueran los unitarios Viva el restaurador». A su vez, Rosas, medio oculto tras la persiana dice «Ojalá fueran más otros tantos unitarios menos». Del punto de vista técnico es llamativo el claroscuro

314 *El Grito Argentino*, n.º 6, Montevideo, 14 de marzo de 1839.

alcanzado por el litógrafo, de la luz absoluta con el blanco del papel junto al farol del sereno, al negro intenso en el cielo nocturno.

La apelación a valores cimentados por la religión católica, como la caridad, y la promoción de instituciones de acogida que propiciaba la élite liberal, remarca lo «monstruoso» de la medida de Rosas. Dejar la beneficencia en manos privadas fue una resolución que algunos han atribuido a las dificultades económicas generadas por el bloqueo del puerto por la escuadra francesa. Las narraciones tétricas que circulaban sobre la residencia de Palermo, cuya lectura nos deja la idea de un centro de inmoralidad, tortura física y psicológica, también se reflejan en las estampas, quizás a medio camino entre la veracidad y los rumores escandalosos propagados por los enemigos de Rosas. En ellas aparecen personajes que la oposición consideraba tragicómicos o patéticos, y que formaban la corte bufonesca de Rosas: los mulatos Eusebio, llamado «El Gran Mariscal», Viguá «el Reverendo Padre», «el loco Bautista» y «el negro Marcelino». En las litografías es recurrente la presencia de fuelles, una herramienta empleada por Rosas para torturar a sus opositores, y para hinchar el vientre del loco Bautista y luego montarlo con espuelas, como si fuera un caballo.[315]

Junto a estas láminas de motivos más aberrantes, otras satirizan sobre las medidas y alianzas estrictamente políticas. La establecida entre los orientales antirrosistas, los Unitarios emigrados a Montevideo y el General Paz para enfrentar a Rosas, se tradujo en una estampa, publicada en *Muera Rosas!…*, en la cual el ejército aliado llega volando a Buenos Aires, enarbolando las banderas argentina y uruguaya, mientras Rosas y sus colaboradores, los Representantes porteños, con cabezas de animales, complotan preocupados. Un moreno, bufón de Rosas, trata nuevamente de ahuyentar a los ejércitos aliados con el fuelle, que termina representando el equipamiento bélico ridículo, obsceno y demencial del Restaurador.[316]

La alianza entre Rosas y Oribe se tradujo en otra litografía macabra,[317] en la que estos personajes están sentados frente a frente en una mesa bebiendo sangre humana, la cual recogen en sus vasos mientras chorrea de las cabezas cortadas, que luego se amontonan sobre y debajo de la mesa, entre puñales y bolsas con oro, aludiendo al crimen y la codicia. Oribe sostiene la guadaña, con la cual decapitaba a sus enemigos para llenar los vasos de sangre, refiriendo a su mote de «corta cabezas». Algunos demonios, que parecen extraídos de cuadros del Bosco, sobrevuelan la escena. Esta estampa alude a la vertiente vampírica:

---

315 En el libro de José Ramos Mejía *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915, y en el de José Ingenieros *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920, se abordan estos aspectos en el marco de la ciencia médica y la concepción sobre las patologías mentales imperante en el mundo académico de principios del siglo xx.

316 *Muera Rosas!…*, n.º 6, Montevideo, 30 de enero de 1842.

317 *Muera Rosas!…*, n.º 13, Montevideo, 9 de abril de 1842.

Las láminas y la literatura utilizada para este trabajo representan junto a Rosas a otros tantos vampiros capaces de ser discriminados en tres clases diferentes: los que son referidos por su nombre, los colectivos y los que sangran para contribuir al proyecto de la Nación.

En las láminas, el Restaurador de las Leyes nunca es representado como un vampiro solitario. Tan originales como él son Tomás Manuel y Nicolás Anchorena, sus compañeros de escena más recurrentes... «Ahí está la querida Patria de los argentinos —dice el texto que acompaña la lámina inaugural de El Grito Argentino— [...] Los Anchorenas chupándole hasta la última gota de sangre.[318]


Foto 32. Rosas y Oribe beben la sangre de sus víctimas. Litografía de *Muera Rosas!...*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

El periódico *El Telégrafo de la Línea* publicó, entre 1844 y 1845, otra serie de litografías titulada «Sitio de Montevideo», sobre los enfrentamientos armados y las consecuencias que produjo la invasión del ejército comandado por Manuel Oribe sobre la población oriental. La colección de ejemplares del periódico que conserva la Biblioteca Nacional en Montevideo, contiene doce láminas, encuadernadas con el tomo. En el Museo Histórico Nacional, se conservan cinco.[319] Originalmente las láminas venían sueltas dentro de cada ejemplar.

318 Ferro, Gabo, o. cit. p. 121.

319 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo (PBA), Carpeta n.º 16, láminas 48 a 52. De acuerdo al orden de la colección más completa de Biblioteca Nacional, se trata de las estampas n.º 5 (no lleva número la del museo) lámina PBA 48, la n.º 6 (no lleva número la del museo) lámina PBA 49, la n.º 7 (no

Esta serie surgió de la colaboración de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, quien realizó los dibujos y Erminio Bettinotti, quien los litografió. Algunas estampas, como la n.º 10, lleva bajo la lámina, en el ángulo inferior izquierdo la inscripción «Manl. B. Irigoyen dibujó», y en la lámina, ángulo inferior derecho, «Bettinotti 1845». Otras, como la n.º 5, presentan la firma del litógrafo «E (Erminio) B (Bettinotti) L»(Litógrafo) en el borde inferior hacia la derecha en el ejemplar de la Biblioteca Nacional, mientras que aparece prácticamente borrada en la del Museo Histórico Nacional, quizás debido a fallas en el sistema de estampación. El tono general de las litografías, exceptuando la n.º 4, referida al arribo de las fuerzas sitiadoras frente a Montevideo —que incluimos, con las salvedades del caso, dentro de la categoría del reportaje gráfico—, apelan a un tono emotivo, resaltando el patriotismo y valor de los soldados y guardias nacionales del ejército de la Defensa. La lámina n.º 5, por ejemplo, presenta a un grupo de soldados reunidos, preparando el rancho, entre algunas edificaciones. Al fondo se ve una batería militar, con varios soldados, en la que ondea una bandera, parte de las líneas de fortificaciones que protegían Montevideo. En primer plano uno de los soldados destapa la gran olla puesta en el fuego y comenta: «Superior está el potaje». A su lado panes y una botella. Lo acompañan dos soldados de pie, uno abrazando al otro, aludiendo a la camaradería y hermandad de los orientales. A la derecha un soldado consuela a un compatriota recién llegado de las filas enemigas que le dice: «¡Ay amigo si nunca había de olvidar que era Oriental! Y venía á donde están los dragones [uno de los regimientos de la Defensa]», lo que indica la apropiación de la nacionalidad por parte de los sitiados. Una nota interesante es el graffiti que se ve en el muro, un barco de vela con la leyenda «Viva», quizás aludiendo a los combates navales que se desarrollaron desde 1841, y que también fueran dibujados por Besnes e Irigoyen. La estampa publicita el «Indulto a los que abandonen las filas del Ejército Invasor», de diciembre de 1844, y enfatiza la unión que debe primar entre los compatriotas.[320]

lleva número la del museo) lámina PBA 51, la n.º 9 (no lleva número la del museo) lámina PBA 50 y la n.º 10 (lleva la misma numeración la del museo) lámina PBA 52.

320 De María, Isidoro, transcribe el texto correspondiente de este decreto. «Art. 10. Todo ciudadano Oriental, desde la clase de gefe [sic] hasta la de soldado, perteneciente al ejército invasor que se presente á las fuerzas de los Ejércitos de la República solicitando indulto, lo obtendrá sin condición de ningún género, y será considerado en el Ejército en la clase que gozaba en las filas enemigas». En De María, Isidoro, *Anales de la Defensa de Montevideo*, o. cit., pp. 207-208.
El interés por atraer hacia el bando de Montevideo un mayor contingente de personas y soldados fue permanente. La Ley n.º 278, promulgada en Montevideo, el 4 de junio de 1845, establece que «El Gobierno… recuerda a todos los orientales que siguen las banderas del invasor, el nombre que llevan, y los deberes que él les impone, los llama y provoca a que renuncien a una posición en que ya no pueden conservarse con decoro, y les promete por el honor de la República, y bajo la sanción ya obtenida del Cuerpo Legislativo, olvido completo de su pasada conducta y rehabilitación perfecta para el ejercicio de los derechos de ciudadano». Para el texto completo ver Armand Ugon, E. *et al.*, República Oriental del Uruguay, *Compilación de Leyes y Decretos 1825-1930*, tomo III 1844-1854, Montevideo, 1930, pp. 40 y 41.

Foto 33. Litografía de la serie «Sitio de Montevideo»
en la que los soldados de la Defensa reciben a un desertor de las filas sitiadoras



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

En esta serie se hace patente también la estructura de la sociedad oriental. En la lámina n.º 6 se representa la separación de la familia por causa de la guerra, anteponiendo el esposo el amor a la patria. La esposa llora, con un pequeño en brazos, y también claman por su padre los hijos mayores, que dan la mano a la criada. Esta es una mujer negra, y su vestimenta, muy sencilla en comparación con la de su patrona lleva un remiendo, con lo cual se señala también la estratificación social y el lugar de cada uno. El tema de la separación familiar se reitera en la lámina n.º 9.

La relación de discurso y contradiscurso esgrimida por el gobierno de Buenos Aires y los periódicos de Montevideo es presentada por Juan Pablo Alfaro en los siguientes términos:

> Los procedimientos ejercidos por el sector antirrosista tenían un elemento que completaba el panorama político de la época: la violencia dirigida desde el discurso. Esta modalidad, convertida en hábito durante esos tiempos, tenía por objetivo generar, por un lado, adhesión partidaria y, por otro, predisponer violentamente a los «compañeros de causa» contra los enemigos políticos. La violencia discursiva se retroalimentaba con la violencia concreta ejercida en el plano físico, estableciéndose como causa y, a la vez, consecuencia de la segunda. Las diatribas del periódico *El Grito Argentino*, a cuya red de distribución pertenecía nuestro autor [Somellera], eran una manifestación evidente de dicha realidad. En un texto que antecede a un grabado que representa la muerte del Coronel Zelarrayan, se puede apreciar claramente cómo la violencia se

encarnaba en el discurso político de esos tiempos: Este salvaje de Rosas, tiene manos y corazón de tigre, y sus juegos son los de una bestia. ¿Y quiénes serán capaces de festejarle estas gracias? Solamente alguno como cierto curita, que a pesar de la caridad que debían infundirle sus hábitos, tiene también algo de tigre en sus sentimientos, o como su cuñado el General Mansilla, que es un mono en la facilidad con que muda de cara política, y que incita a Rosas a cometer excesos.[321]

Foto 34. La separación de la familia en una estampa de la serie «Sitio de Montevideo»

Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Un caso extremo, *El Tambor de la Línea*

El empleo de la prensa ilustrada como arma política alcanzó una de sus cimas con el periódico *El Tambor de la Línea*, publicado en 1843. Se trata de un impreso profusamente ilustrado con litografías que, a diferencia de otros medios de prensa antirrosista, cuyos números se acompañaban de una lámina, presenta varias en cada uno de ellos.

Destaca la crudeza de vocabulario de los textos, donde pueden leerse injurias varias contra Rosas, Oribe y sus colaboradores, empleando incluso las palabras totalmente escritas en mayúscula para remarcar el desafío insultante:

El renegado Corta-Cabezas [Oribe] solía decir en sus Orgías de sangre, que si llegaba a pisar el territorio de la República no habría un solo Guardia Nacional que no se le pasase ¡Imbécil!... Sin duda se olvidó que éramos Orientales, y que

321 Alfaro, Juan Pablo, o. cit., p. 42.

> nunca dejaríamos los colores de nuestra gloriosa Bandera para cubrirnos con los del déspota y asesino Rosas! Cruel desengaño has llevado!... Oribe!... Los Guardias Nacionales te esperan impacientes, pero es para clavar sus bayonetas, el día de la Venganza, en tu perverso y traidor corazón.[322]

Con intención de transmitir optimismo y levantar el ánimo de los lectores frente al sitio y a la situación bélica que se vivía, las notas tienen en general un tono sarcástico y bromista. En otra oportunidad se enumeran los integrantes de una comedia titulada *El Sitio de la ciudad y degollación de salvajes*, *drama Romántico, histérico, terrible, sentimental, catastrófico, sangriento, crónico, descomunal, fantástico, pirotécnico, diurético y animal... en 8 jornadas y 26 cuadros por el Dr. D. C. V.*, en la cual los actores son figuras destacadas del bando sitiador. Veamos algunos:

El Gen. [General] nulidad o sea Chupa Guindas............Manuel Oribe
El Dr. Coñac Ministro de Gobierno...................................Villademoros
Un autómata..Anaya
Hombre-Animal...Anavitarte
Una bruja..Manuela Rosas
La Muerte...Juan Manuel de Rosas[323]

Todos los números llevan en el encabezado, acompañando el título, a un negro tambor. En cada número hay una primera imagen apaisada. En el primero, los sitiados, protegidos por los muros de defensa hacen huir en estampida a los sitiadores. La variedad de procedencias de los combatientes por Montevideo se tradujo en una serie de litografías donde se representan integrantes de distintos regimientos con sus uniformes, acompañados de leyendas alusivas.

Entre las litografías que ilustran los textos destacan especialmente dos. Una de ellas evoca un episodio supuestamente ocurrido en el mirador de los sitiadores: Oribe y José María Reyes van a subir por la escalera a la azotea para ver a los enemigos. El primero en subir es Reyes

> ... y subió no sin trabajo: pero ¡Oh destino de la Providencia! Apenas el General [¿] había llegado a la mitad de la escalera, se rompieron los travesaños y hubiera sufrido una caída su Eminencia, de no haber dado la maldita casualidad, de quedarse enganchada la punta del pie, en las narices del General [¿] el encima de Rincón, y quedando Maza solo, para recibir aquel esqueleto viviente.[324]

La ilustración resulta interesante no solo en su simplicidad compositiva, también en el hecho de que representa a Oribe con dos características que sus contemporáneos resaltaron como distintivas, y que enumeramos al referirnos a sus retratos: su extrema delgadez, lo que destaca en exceso las grandes charreteras de su uniforme, y su mirada.

La otra estampa vuelve a presentar a Manuel Oribe, quien es el principal objetivo de los ataques del periódico, caminando bajo el temporal protegido por

322 *El Tambor de la Línea*, Montevideo, n.º 1, p. 2.

323 Ibídem.

324 Ibídem. La calidad del microfilm no permite una clara lectura del texto.

un enorme paraguas de cuyo mango cuelga un gran farol. La explicación refiere a una pesadilla, en la cual Oribe soñaba que Montevideo escapaba de sus manos, y febril sale a buscarlo.

Drama, burla, ficción y realidad se mezclan en estos periódicos, empleando las imágenes como arma, intentando por un lado sensibilizar y fortalecer el ánimo de la población en la lucha desatada, y por otro generar desprecio hacia los sitiadores. *El Telégrafo...* y *El Tambor...* constituyen la respuesta uruguaya a los periódicos argentinos *El Grito...* y *Muera Rosas!...* Si estos se centraban en el gobierno de Rosas y la ciudad de Buenos Aires, aquellos abordaron a los sitiadores y a la situación de Montevideo.

Bettinotti y la Litografía del Estado durante el Sitio

Un artista que cumplió un papel relevante en la producción de estampas durante el Sitio Grande fue el dibujante, pintor, litógrafo y farmacéutico italiano Erminio Bettinotti. Su actividad en Montevideo es puntual, y vinculada a la Litografía del Estado. Referimos la colaboración que desarrolló con Besnes e Irigoyen, a la sazón Litógrafo del Estado, en la realización de la serie de estampas para *El Telégrafo de la Línea...*, de 1844-1845, y sus retratos de personalidades vinculadas al Gobierno de la Defensa: Fructuoso Rivera, Andrés Lamas, Melchor Pacheco y Obes, Joaquín Suárez, el General José María Paz y el Comodoro Purvis. En estos retratos nuevamente nos encontramos con estampas orientadas a la celebración, la contracara de las litografías de los periódicos antirrosistas y antioribistas. La producción de Bettinotti se presenta totalmente sesgada a favor de Montevideo. Estas dos series de estampas constituyen su producción conocida localmente a la fecha.

Estas litografías se conservaron en la memoria colectiva como un testimonio en imágenes de la Guerra Grande. En la segunda mitad del siglo fueron reproducidas en algunas publicaciones. Al ser imágenes contemporáneas de los hechos ilustrados, se las consideró fieles representaciones del pasado nacional.

La actuación de Bettinotti es acotada en el tiempo, y coincidente con su involucramiento en el conflicto regional, en el cual sirvió con sus armas y sus lápices grasos. El hecho de trabajar para la Litografía del Estado implicaba realizar las obras encomendadas por los poderes públicos a un precio menor que el cobrado al resto de los clientes, sin desmedro de poder servir a los particulares. El empeño de la Defensa por llevar adelante diversas campañas publicitarias mediante publicaciones y estampas encontró en él un aliado, portador de conocimientos químicos y técnicos aplicables en la producción seriada de imágenes.

La Defensa, el final de una época

Esta serie de periódicos, banderas ideológicas esgrimidas desde Montevideo, se cierra con *La Defensa*,[325] redactado por José Luis Bustamante y publicado en el año 1851, hasta pocos días antes de la paz de octubre. Parece ser el último empuje de esta batalla mediante textos e imágenes.

Los ejemplares llevan en el encabezado una escena alegórica, donde nuevamente se reivindica la identificación de la ciudad de Montevideo con la república. La República Oriental, en su faceta guerrera, aparece representada como una mujer vestida con una larga túnica sosteniendo una espada, junto a un cañón y con el escudo nacional a su lado, protegiendo la ciudad. En esta escena figuran también los lugares referenciales o identitarios de la capital, con la bahía y el cerro, su identificación de puerto, elemento fundamental en el sostenimiento del denominado «estado patricio». Detrás de la República, una de las baterías alzadas para frenar el avance de los sitiadores, tras la cual se encaraman las casas y los edificios, destacando la catedral. En el capítulo titulado «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas», referimos el valor simbólico del espacio geográfico y urbanístico en el imaginario de la época.

Este diario publicó en forma de folletín[326] una obra titulada *Anales de la Defensa de la República*, donde se recopila documentación sobre el conflicto de la Guerra Grande. Para este folletín se pensó en incorporar los retratos de distintas personalidades, aunque se modificó la idea inicial de estamparlos en las páginas de la publicación. De hecho, el único retrato publicado en el folletín fue el de Joaquín Suárez, los restantes se estamparon sueltos, debiendo los lectores incorporarlos a los textos al completar la obra y encuadernarla.[327] Describiendo la ruta de la publicación el redactor escribió: «Cada ocho días daremos a luz un retrato, por el mismo orden del que hoi [sic] publicamos de S. E. el Sr. Presidente de la República: y próximamente presentaremos el de S. E. el Sr. Jeneral [sic] Urquiza».[328]

Sin embargo, distintos problemas espaciaron la publicación de las ilustraciones. Ya en el n.º 3 ha desaparecido la viñeta del encabezado de los ejemplares.

---

325 *La Defensa*, o. cit.

326 Se denominaban folletines aquellas obras que se difundían por entregas a través de las páginas de los periódicos, generalmente como secciones recortables de las mismas, que luego se encuadernaban. Los medios que los publicaban proporcionaban en los distintos números las estampas y a veces las tapas para su encuadernación.

327 En la Biblioteca Nacional, en Montevideo, se conservan dos colecciones de *La Defensa*. Una de ellas perteneció a M. C. Gras [¿Mario César Gras, nieto del pintor francés Amadeo Gras, quien estuvo en Montevideo hacia 1945 para analizar las pinturas de su abuelo conservadas en el Uruguay, en el proceso de investigación que condujo a la publicación del libro *Amadeo Gras y la iconografía histórica sudamericana,* o. cit.?]. La otra colección lleva el sello de donación de Luis Melián Lafinur. Quienes quieran ver las estampas originales deben recurrir a esta última colección, ya que en la de Gras solo aparece el retrato de Suárez, estampado en una página del folletín recortable.

328 *La Defensa*, Montevideo, 2 de agosto de 1851.

Recién en el n.º 20 se publica el retrato prometido, pero no ya en el texto, sino como hoja suelta, en un papel más grueso y de mejor calidad, al punto que hoy, mientras el papel del diario presenta el tono amarillo característico de la acidez del papel decimonónico, el de las estampas conserva su blancura:

> Vencidas todas las dificultades, que no han dependido de la voluntad de la redacción, sino de la falta de muchos materiales que no se encuentran en Montevideo, se restablecerá en el número siguiente la viñeta del Diario; y antes de concluir el mes daremos los retratos que faltan para llenar el compromiso que hemos contraído con nuestros suscriptores. Esperamos todavía poder hacer en el mes entrante una mejora notable, en orden á los retratos: este ensayo puede ser muy útil si él estimula a algunos empresarios á traer al país todo lo que se necesita para dar una cosa perfecta.[329]

El redactor de *La Defensa* vendía igualmente sueltos los retratos que iba publicando, no solo para los lectores que coleccionaban el folletín, también para los restantes interesados: «Se avisa que el retrato de Urquiza se vende en la oficina de la Defensa. Seis vintenes uno».[330]

La publicación continuó estampando retratos, totalizando seis. Por sus dimensiones, incluyendo encabezado y pie de página alcanzan en promedio las dimensiones de las hojas del folletín, lo que confirma que su finalidad original era ilustrar dicha publicación. Se estamparon los retratos con sus leyendas correspondientes, en las cuales los títulos contribuyen a la dignificación de los personajes: «D. Joaquín Suárez Presidente Provisorio de la República Oriental», «D. Justo José de Urquiza Gobernador y Capitán General de la Provincia de Entre-Ríos General en Gefe [sic] del Ejército convinado [sic] de operaciones en el Estado Oriental del Uruguay», «D. Francisco J. Muñoz Ministro de Hacienda en 1843,- Ministro de Guerra en 1846, y Consejero de Estado en 1851», «General Félix E. Aguiar, Ministro de Guerra en 1843, Gefe [sic] del Estado Mayor General», «Dr. D. Julián Álvarez Presidente del Superior Tribunal de Justicia, y de la Cámara de Representantes en 1843», «El Brigadier General D. Fructuoso Rivera, Presidente de la República, y General en Gefe del Ejército en 1843»; sobre este último retrato ya hemos dado referencias, estableciendo que se trata de una copia del realizado y estampado por Bettinotti.

Todos ellos parecen haber sido trazados por la misma mano, y siguiendo una técnica similar, no mediante el manejo de manchas y gradación de escala de grises para los efectos de luz y sombra, sino con el trabajo a pluma, con un fino rayado, predominando la línea, incluso para los sombreados, logrados mediante el entrecruzamiento abigarrado de los trazos.

Esta publicación continuó con la exaltación de los personalismos, destacando algunos de ellos, podríamos preguntarnos si de forma interesada. No figuran en la serie personajes como Garibaldi, Ferré o Lavalle, quienes ya habían sido representados a través de litografías exaltatorias.

329 *La Defensa*, Montevideo, 26 de agosto de 1851.
330 *La Defensa*, Montevideo, 27 de agosto de 1851.

Sin embargo, esta publicación nos hace preguntarnos otras cosas. Las explicaciones sobre dificultades técnicas, la carencia en plaza de materiales, la referencia a que en algunos casos «El mal tiempo no ha permitido concluir el retrato que habíamos preparado para hoi [sic], pero esperamos poder darlo dentro de tres ó cuatro días»[331], aparecen como argumentos de una situación nueva. En oportunidades anteriores vimos como el principal obstáculo para la publicación de estampas en Montevideo era el costo de las herramientas y materiales o la falta de suscriptores. Sin embargo los incidentes de carácter técnico o de abastecimiento no habían figurado hasta ahora. Al respecto pueden manejarse distintas hipótesis, y así las planteamos. La primera de ellas es que el redactor de *La Defensa* no contara con personal especializado en la estampación litográfica. Si bien es cierto que Gielis ya había muerto o que Risso se había alejado del país hacía ya años, permanecían otros litógrafos que gustosos habrían participado de la tarea, como Mège o Besnes e Irigoyen. Es cierto también que la profusión litográfica de la década de 1830 y de la primera mitad de la siguiente parece haber disminuido, al menos eso es lo que en primera instancia refleja la revisión de estampas llevada adelante, lo que podría vincularse al agotamiento económico, coincidente con el desgaste general de una situación bélica excesivamente prolongada. Pareciera que en este momento la efervescencia de ensayos, de interés de los artistas por la litografía y la amplia producción de estampas sufre un momentáneo repliegue; pero resurgirá con fuerza en la segunda mitad del siglo.

331 *La Defensa*, Montevideo, 9 de agosto de 1851.

Escenas bélicas: batallas y combates navales

Durante la primera mitad del siglo xix en las litografías estampadas en Montevideo abundaron las escenas bélicas. Si bien los asuntos «de batallas» formaban parte de la pintura y el grabado europeos de historia desde tiempo atrás, en el marco de la exaltación de los triunfos monárquicos, y posteriormente de la conformación de las nacionalidades, la situación vivida en la Banda Oriental y en la República Oriental, propició el desarrollo local del género. A partir de las invasiones inglesas de 1806 y 1807, hasta el cierre del ciclo de las guerras civiles a comienzos del siglo xx, nuestra historia fue de conflictos armados casi permanentes. De allí que este subgénero de la pintura de historia haya tenido larga vigencia. La litografía, con su carácter popular, paralelo al «gran arte» que encontraría asiento en el Museo Nacional, se encargó de difundir dichos acontecimientos.

La temática bélica resultó tempranamente exitosa en el contexto de la Guerra Grande y el Sitio de Montevideo, tanto desde una perspectiva documental como propagandística y política, impulsada por los opositores a Rosas y Oribe. Como establecimos, el hecho de que los talleres de litografía se encontraran en la ciudad sitiada determinó el signo de las estampas. Distintas publicaciones periódicas se acompañaron de láminas de carácter militar, donde a la vez que se reproducían episodios de combates, u otros vinculados a la situación de guerra en que se vivía, se exaltaban los ánimos de los lectores y observadores, aspecto fundamental para reforzar las adhesiones en un mundo difragmentado entre sitiadores y sitiados, invasores e invadidos, bárbaros y civilizados, federales y unitarios, americanos y europeos.

Las imágenes de carácter bélico podían ser tanto representaciones figurativas como planos y mapas; estos últimos se analizan en capítulo aparte, junto con la producción litográfica de carácter cartográfico. Las estampas de guerra encontraron también un espacio de exhibición en los cosmoramas y dioramas. En 1838, el «Cosmorama Español» de Montevideo, exhibió una vista de la Batalla de Yucutujá, y Ramón Irigoyen realizó en 1842 otra sobre la batalla del Paso de la Laguna.[332] Es interesante destacar que la vista de la batalla de Yucutujá se exhibía a la vez que otra de la batalla de las Pirámides, ganada por Napoleón, equiparando este reciente combate regional a una de las más célebres campañas militares de

332 Ver Beretta, Ernesto, «Antes del daguerrotipo...» o. cit.
La batalla de Yucutujá (22 de octubre de 1837), enfrentó en el actual departamento de Artigas a las fuerzas revolucionarias comandadas por Fructuoso Rivera, apoyado por el General Juan Lavalle y por fuerzas riograndenses de Piratiní, contra las tropas gubernistas de Manuel Oribe. El triunfo fue para los revolucionarios.
La batalla del Paso de la Laguna (26 de marzo de 1840) constituyó el triunfo de los opositores de Rosas, con fuerzas comandadas por Juan Lavalle sobre las de Servando Gómez en Villaguay, Entre Ríos.

la historia moderna, lo cual tiene claras implicancias en el campo simbólico, en una suerte de equiparación de Rivera con Napoleón Bonaparte.[333]

Parte importante de esta producción litográfica la constituyeron las estampas de combates navales, de las que se han conservado las correspondientes a la Litografía de Irigoyen, que son las de mayor tamaño; de otras solo tenemos descripciones. A ellas debe sumarse la serie dibujada por Besnes e Irigoyen y litografiada por Bettinotti, actuante a la sazón —hacia 1843-1845— en la Litografía del Estado,[334] titulada «Sitio de Montevideo», publicada en el periódico *El Telégrafo de la Línea…*,[335] ya analizada. En la misma se hace un repaso a la situación vivida desde la invasión del ejército comandado por Manuel Oribe, en 1843, a través de distintos episodios y escenas alegóricas.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen realizó una numerosa cantidad de acuarelas y dibujos a tinta sobre episodios bélicos de la Guerra Grande; varias integraban la colección de César Batlle Pacheco.[336] Se acompañaban de notas manuscritas del autor que servían de recordatorio de diversos detalles. Por ejemplo, los barcos aparecen marcados con letras o números para su identificación en la escena. Entre los combates y escaramuzas navales de 1844 y 1845 figuraban en la colección Batlle Pacheco, entre otras acuarelas, y con su comentario correspondiente:

1. Acuarela en la que se veían «1 Ballenera bloqueo de Rosas al mando de Don Jorge Candasila, el griego; 2 Ballenera Gral. Medina al mando de Don Mariano Claveri, en el acto de montar la punta del cerro que habiendo arribado cree la goleta que le va encima y huye; 3 goleta enemiga 9 de julio; 4 goleta enemiga Chacabuco; 5 fragata enemiga 25 de mayo, que hace fuego a tres tiros de cañón; 6 bergantín enemigo San Martín; 7 corbeta de guerra inglesa Curasao; 8 goleta portuguesa Don Juan 1.º; 9 corbeta americana Brown, 10 curiosos en las peñas en la punta de San José donde fue tomada la vista por Irigoyen».
2. Acuarela «Combate glorioso entre dos balleneras de la República Oriental del Uruguay y la escuadra de la República Argentina. Las dos balleneras entran burlándose de las dos goletas después de haber sido

333 No es un dato menor que, en octubre de 1840, el grabador Agustín Jouve realizó una medalla conmemorativa de Fructuoso Rivera en cuyo reverso se enumeran las batallas en las que triunfó, entre ellas Yucutujá, y en cuyo anverso puede verse el busto de Rivera de perfil tocado, como Napoleón en algunos retratos, con una corona de laurel, símbolo del triunfo, y dotando al representado de cierto aire imperial. Ver Beretta, Ernesto «Iconografía oriental en miniatura...» o. cit.

334 De acuerdo a Horacio Arredondo, el Litógrafo del Estado en 1843 era Besnes. Sin embargo, este no aparece como titular de establecimientos litográficos, aunque sí vinculado a ellos. Lo que sabemos con seguridad es de la colaboración entre Besnes y Bettinotti en algunas iniciativas. Se otorgó a Besnes el título de «Litógrafo del Estado» por la realización del «Plano topográfico de la Antigua y Nueva Ciudad de Montevideo con arreglo a la nueva nomenclatura de las calles...» Ver capítulo «Los planos orientales». Cfr. Arredondo, Horacio, «Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen» o. cit., p. 19.

335 *El telégrafo de la línea...* o. cit.

336 Para más datos ver nota a pie de página 351 de este capítulo.

perseguidas en una distancia de 5 leguas a las 5 y media de la tarde con viento N.O. fresco en Montevideo, el día 5 de setiembre de 1844».

3. Acuarela «A las 7 de la mañana del 17 de setiembre de 1844. Las dos valientes balleneras. Bloqueo de Rosas y General Medina. A la vuelta de su descubierta sobre punta de Carretas son acosadas por la Chacabuco y Nueve de Julio, de la escuadra argentina pero ellas tirando bordadas, burlan y pifian sus cañoncitos a las dos fanfarronas galeras».
4. Acuarela referida al «Día 10 de noviembre de 1844. – A las 12 del día, la noche anterior a este día hubo un gran ventarrón el que obligó a la ballenera enemiga a abrigarse en la corbeta brasileña "Euterpe" del mando del Almirante Graenfill. Nuestras balleneras al amanecer observaron y se pusieron en guardia hasta que se desprendiera de la corbeta que estaba dentro del puerto; pero el almirante burlando las esperanzas de las balleneras hizo poner en vela al bergantín de guerra, y a la ballenera la hizo remolcar hasta entregar al de Brown. Fue criticado este acto por todos los extranjeros y clasificado Graenfill de partidario de Oribe – fue protestado por el gobierno».
5. Acuarela «Día 30 de noviembre de 1844. – A las 10 de la mañana las dos balleneras General Medina y Bloqueo salen a proteger a los pescadores y ahuyentar a las embarcaciones menores del enemigo compuestas de un pailebot la ballenera y un bote grande de la escuadra, A., B., C., D., buques enemigos, E., F., nuestras balleneras, G. fragata americana de guerra».
6. Acuarela sobre «Día 24 de enero de 1845. – A las siete de la mañana. Cuando nuestra escuadrilla fondeada en la bahía, cerca de la playa y con el bergantín varado, los enemigos empezaron sus fuegos desde las inmediaciones de la casa de Suárez; y a pesar de estar a medio tiro no lograron ofender a los buques. Se vio la serenidad de Garibaldi paseándose de popa a proa».
7. Acuarela «A las 2 de la tarde. – Vista tomada desde la azotea del fuerte. 1 y 2 enemigos».[337]

A esta profusa serie de ilustraciones, que nos indican la rigurosidad del dibujante en consignar todos los datos posibles sobre cada episodio, deben sumarse otras, como las acuarelas que se encuentran en el Museo Histórico Nacional en Montevideo, referidas a los combates navales de 1841 y dos óleos sobre tela, también conservados en dicha institución.

337 Estas transcripciones y las reproducciones de algunas de las acuarelas se encuentran en «Notas de la Guerra Grande por un testigo presencial (acuarelas de Besnes e Irigoyen)», en Suplemento dominical de *El Día*, año II, n.º 64, Montevideo, 17 de diciembre de 1933. También en Arredondo, Horacio, «Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen», o. cit., referencias al álbum que titula «del Sitio de Montevideo». La reproducción fotográfica de este álbum se encuentra en la Colección Arredondo, biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Ver nota a pie de página n.º 351 de este capítulo.

Referimos al valor de estos «apuntes», porque constituyen la documentación de primera mano a partir de la cual se podía posteriormente componer las litografías. Se trata además de una documentación realmente prolífica en cantidad y en detalles pormenorizados. De este modo las estampas no son representaciones aproximadas, o libradas a la memoria del dibujante, sino piezas con valor histórico, realizadas en base a una detallada información.

Litografías sobre los combates navales de 1841

La imprenta de Olave publicó en 1841 un pequeño libro, editado por Juan Bautista Alberdi y titulado *Certamen poético. Montevideo-25 de mayo de 1841*.[338] En el mismo se relata la convocatoria, el fallo y la ceremonia de entrega de premios del concurso de poesías convocado por la Jefatura Política de Montevideo. El 25 de mayo se celebró el acto en el teatro de la ciudad, la vieja «Casa de Comedias», y la efervescencia popular respondió no solo a este acontecimiento literario, también al enfrentamiento naval que se desarrolló hasta poco antes en las costas de Montevideo.

El 21 de mayo había salido de Buenos Aires una escuadra comandada por Guillermo Brown, e integrada por los bergantines *General Belgrano*, *General Echagüe*, *General San Martín y Vigilante*, y una goleta, la *Chacabuco*. Para defender la ciudad, Juan Enrique Cohe (John Halstead Coe) salió a enfrentarla con una improvisada flotilla montevideana, integrada por una corbeta, la *Sarandí*, con diez cañones, los bergantines *Pereira*, de cuatro cañones, y *Montevideano*, seis cañones, la goleta *Palmar*, tres cañones, el lugre *Constitución* y los bergantines-goletas *General Aguiar* y *Yucutujá*. Frente a la actual Punta Carretas, el día 24 comenzaron los enfrentamientos, que continuaron durante el día 25.[339]

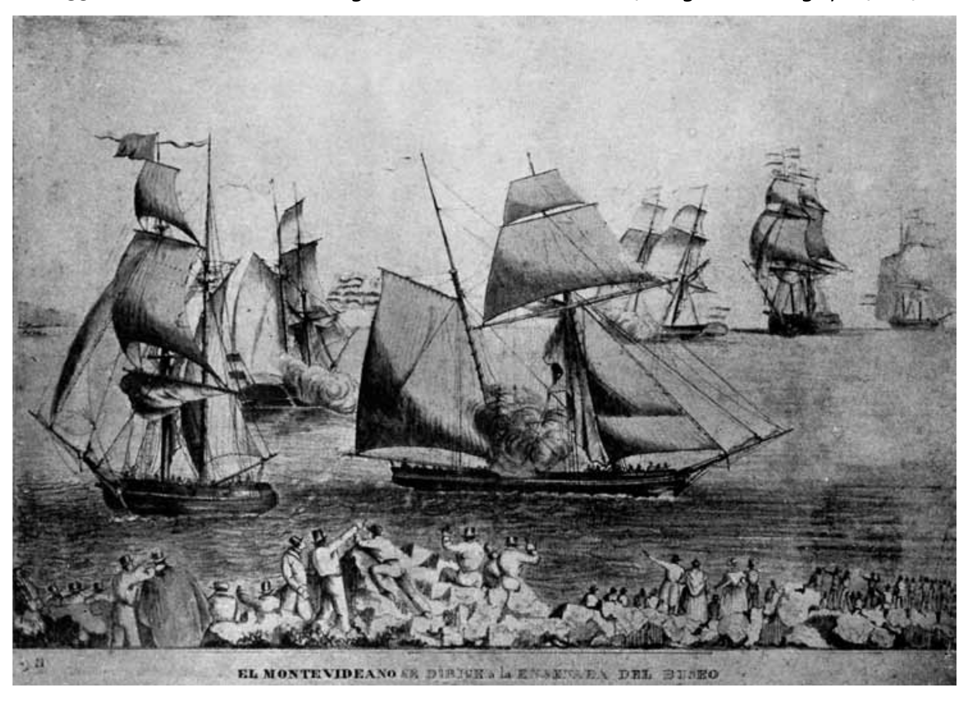
Desde las azoteas del Hospital de Caridad, Juan Manuel Besnes e Irigoyen realizó una serie de acuarelas que ilustran el episodio, y poco después, la Litografía de Irigoyen estampó tres láminas sobre este. Sin embargo, hay diferencias entre los momentos narrados por unas y otras, lo cual induce a pensar que Ramón Irigoyen no se limitaba a copiar en forma fidedigna lo que dibujaba Besnes, también elegía qué representar y cómo, o el propio Besnes realizaba variaciones a partir de sus apuntes iniciales. Estas acuarelas, documento testimonial de primera mano, perfectamente se adecuarían a servir como apuntes para un reportaje gráfico. La primera lleva por leyenda «1.ª vista del combate del 24 de Mayo de 1841 entre la escuadra de Bs. As. y la de la Repub[ca]. Oriental tomada desde la azotea del Hospital de Caridad a las 9 ½ de la mañana con viento

338 *Certamen poético. Montevideo-25 de mayo de 1841*, Montevideo, Imprenta Constitucional de P. P. Olave, 1841.
Fue reimpreso textualmente por la Comisión Municipal de Cultura, con un estudio introductorio de José Pereira Rodríguez, Montevideo, 1942.

339 *Certamen poético...*, o. cit. Información sobre el período del Sitio en De María, Isidoro, *Anales de la Defensa de Montevideo 1842-1851*, Montevideo, Imprenta a vapor de El Ferrocarril, 1883 a 1888.

o.n.o...». La siguiente es «2.ª vista del combate del 24 de Mayo de 1841 a la vista de Mont^{o} tomada desde el Hosp^{t} de Caridad a la 1 ½ de la mañana», y la última «3.ª vista del combate del día 24 de mayo 1841 tomada desde el Hospital de Caridad a la puesta del sol».[340] A ellas se suma otra de gran tamaño que integraba la Colección Andrés Lamas, titulada «24 de Mayo de 1841-Combate delante de Montevideo».


Foto 35. El Montevideano se dirige a la ensenada del Buceo, litografía de Irigoyen, 1841



Fuente: Imagen tomada de «Iconografía de Museo», en Turismo en el Uruguay, Año x, n.º 41, Montevideo, s/f, pp. s/n.

De la serie litográfica de Ramón Irigoyen conocemos tres estampas: una de ellas se titula «Defensa honrosa del bergantín-goleta, el *Montevideano* el día 25 de mayo de 1841 a las 8 de la mañana». En ella se ve al bergantín acosado por la escuadra porteña, mientras desde la orilla el público expectante observa, alguno ayudado por un catalejo. Su comandante, Dupuy, anotó:

> A la madrugada del 25 me hallé en medio de la escuadra enemiga. Cuando la hube reconocido, levé el ancla y me hice a la vela con rumbo no y viento ne y cerca del río del Santa Lucía me encontré con otro buque enemigo, el

340 Horacio Arredondo afirma, a partir de las leyendas que Besnes escribió al pie de las acuarelas, que la tercera es en realidad la segunda faz del combate y la segunda correspondería en realidad a la tercera. Creo que el punto radica en cómo interpretemos la referencia a la «1 ½ de la mañana», que quizás para Besnes no remitiese a la hora de la madrugada del 25, donde difícilmente podría ver con claridad para dibujar, y sí a la hora pasado el mediodía; pero se trata de una digresión que no afecta a nuestro objetivo.

bergantín San Martín, que principió a largarme balas de a 24, tres de las cuales dieron en el blanco. Viré de bordo, haciendo proa al ENE, pero la corriente me echaba más afuera; sin embargo, como yo era muy baqueano en toda la costa, derivé un poco y fui a dar al saladero de Ramírez, playa de la basura, cañoneado siempre y perseguido muy de cerca por el enemigo. Allí, pegado a las piedras, di fondo y eché una espía en tierra, para mantener el costado del buque con el frente al enemigo. La costa se llenó de pueblo...[341]

La otra litografía de gran tamaño conservada de esta serie, lleva bajo la estampa, a la izquierda la referencia «3.ª», junto con el nombre del establecimiento «Lit. de R. Irig.ⁿ». También bajo la estampa la leyenda «El *Montevideano* fondeado en la ensenada de J. J. Seco / El día 25 de mayo de 1841 burla la vigilancia y bloqueo del enemigo y logra entrar en el Puerto sin avería a las 8 de la noche». Lleva la firma del dibujante, «Irigoy.ⁿ», en el ángulo inferior derecho, sobre una roca trazada en la estampa. Esta firma nos plantea una duda, ya que si bien Besnes e Irigoyen y Ramón Irigoyen trabajaban juntos, el dibujante parecería haber sido el mismo litógrafo. Justifican esta hipótesis las variantes en las firmas habituales de Besnes en su actividad como litógrafo «JMBI» o «Manuel B. Irigoyen», mientras que Ramón firmaba «Irigoyen».

Foto 36. «El *Montevideano* fondeado en la ensenada de J. J. Seco», litografía de Ramón Irigoyen



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

341 Pereira Rodríguez, José, «Estampa y significación del certamen poético de 1841», en *Certamen poético*... o. cit., p. 14.

El diario *El Nacional* escribió sobre el episodio, una vez resguardado el buque:

> A la habilidad del comandante Dupuy se debe la salvación del Montevideano... no ha tenido más pérdida que dos heridos, pero el poncho que llevaba el comandante Dupuy, está acribillado a balazos.[342]

Numeroso público aparece en la costa observando. En este sentido, las litografías dan cuenta del interés que despertó el combate en la población, siendo otro dato de su valor testimonial. El Almirante Brown expresó en su parte al gobernador delegado, Felipe Arana:

> ... observé que los proyectiles llegaban a la costa donde una multitud de gente se había agolpado inconsiderablemente [sic] por mera curiosidad; temiendo hacer daño al inocente pueblo oriental, mandé suspender el fuego a nuestros buques... de otro modo el enemigo hubiera sido destruido por completo.[343]

Sabemos que la serie de Ramón Irigoyen se componía de tres litografías, ya que las que publicamos están numeradas, para su correcto orden. Esta práctica resulta propia del litógrafo, pues procedió de igual forma con su serie sobre tauromaquia, y del mismo Besnes. Ambos incursionaron más allá de la estampa aislada, creando series con relatos articulados, mostrando en cada lámina distintos episodios sucesivos o momentos de un único suceso. Asimismo, en el Archivo de Andrés Lamas se conserva el recibo de la Litografía de Irigoyen donde se consigna «Por la entrega del combate del 25 de Mayo compuesto de 3 láminas», y el precio a pagar. Asimismo la fecha nos indica que en setiembre de 1841 las estampas ya estaban en venta.[344]

Al continuar los enfrentamientos navales a lo largo de ese año, la Litografía de Irigoyen habría preparado una nueva estampa sobre el combate del 3 de agosto en punto mayor e incluyendo el plan del combate. Se pondría en venta simultáneamente en su propio establecimiento y, como no podía ser de otra manera, en la Librería de Hernández.[345]

Esta faceta documental acerca de dichos episodios se tradujo asimismo en un óleo sobre tela que constituye un interesante acertijo a desentrañar. Sabemos que Besnes e Irigoyen incursionó en la pintura. Entre otras obras realizó un escudo nacional y un escudo comercial, el «Paso del Ibicuy», y una vista sobre la llegada a Montevideo de Fructuoso Rivera en 1846. Todos estos óleos se conservan en el Museo Histórico Nacional. También se encuentra una pintura que representa con exactitud el mismo motivo que la litografía n.º 3 de Ramón

---

342 Ibídem, p. 15.

343 Ibídem, p. 15.

344 Montevideo, Archivo General de la Nación, fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, Archivo Andrés Lamas, caja n.º 155 «Recibos», carpeta 6.

345 Diario *El Nacional*, Montevideo, 13 de agosto de 1841.
De acuerdo a H. D., *Ensayo de Historia Patria*, Montevideo, Librería Nacional-A. Barreiro y Ramos, 1923, p. 567, en este último combate la escuadra enemiga apresó uno de los navíos de Montevideo, el *Cagancha*, que fue llevado a Buenos Aires. Se obligó a su tripulación a desfilar por las calles a la vez que se arrastraba e insultaba la bandera oriental que había estado enarbolada en el buque.

Irigoyen. La tela lleva por leyenda en la base: «Defensa honrosa del bergantín goleta {Montevideano} en la ensenada de J. J. Seco, el día 25 de Mayo de 1841 á las 12 del día / Contra los buques de la escuadra Argentina mandada por el Almirante Brown. 1.º Bergantín *Belgrano*, 2.º Bergantín *Echagüe*, 3.º Bergantín goleta *Vigilante*, 4.º S^{n} Martín / F. Bergantín goleta *San Martín*». El texto aparece dividido por el antiguo escudo nacional, que estaba respaldado con banderas.

Foto 37. «Defensa honrosa del bergantín goleta *Montevideano*...»
óleo sobre tela atribuido a Juan Manuel Besnes e Irigoyen



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

La pintura presenta más detalles informativos en su leyenda que la litografía, y asimismo amplía el espacio abarcado por esta. A derecha e izquierda se han incorporado observadores, y se varió la posición del barco que se encuentra en el extremo derecho de la tela. La pintura no lleva firma, pero es evidente que se trata de una pieza antigua.[346] Su formato es muy similar a la pintura referida arriba, titulada «Desembarco del General Rivera en 1846», como también es similar en su estilo. Al dorso lleva la inscripción «3 patacones» en letras de gran

346 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 850 «Copia al óleo del grabado impreso por R. Irigoyen, del Combate Naval del 25 de Mayo de 1841, sin autor. Adquisición a Andrés Roseti, 31 de octubre de 1934».
El Acta de fecha 10 de octubre de 1934 de la Comisión Asesora del Ministerio de Instrucción Pública, integrada por el Director del Museo Histórico Nacional, Daniel Martínez Vigil, el Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Ernesto Laroche y el delegado del Ministerio, Sr. Juan Pedro Corradi (h) establece que la comisión «...resuelve por unanimidad de votos aceptar dicha propuesta [la venta al museo de la pintura] en mérito a que el cuadro en cuestión es indiscutiblemente obra del mencionado artista [Besnes e Irigoyen]. Sin embargo, una nota posterior, de fecha 16 de junio de 1941 (a fojas 9 del legajo) afirma que es simplemente una copia del grabado (litografía) de Irigoyen.

tamaño de color rojizo, muy desvaída, pudiendo indicar el precio de la tela, de la tela con su bastidor o de la obra.

La sensación pública causada por estos enfrentamientos navales, también llevó a Gielis a producir sus propias láminas. De acuerdo a *El Nacional,*[347] habría realizado cuatro vistas de los combates, algunas de las cuales se centraron en las mismas escenas que atrajeron la atención de Irigoyen: «Defensa honorable del *Montevideano*», «El *Montevideano* fondeado en el puerto de la Estanzuela después de haber forzado a toda la escuadra de Brown a retirarse», «Combate de la tarde del 24 de Mayo» y «Primera salida de la escuadra el 24 de Mayo».

El interés en estas estampas es claro si lo relacionamos con las reflexiones que se vertieron sobre los enfrentamientos. *El Nacional*, en su editorial del día 28 de mayo escribió:

> Escuadra Nacional [...] El espectáculo era enteramente nuevo; no se veía como otras veces una lucha entre españoles é ingleses, entre argentinos y españoles, entre brasileros y portugueses, entre argentinos y brasileros, no, la bandera que tremolaba triunfante no era el pabellón de otro pueblo, sino el nacional de la República Oriental del Uruguay, y los que peleaban eran Orientales, contra los [?] de un déspota extranjero [...] Esa victoria es de la República Oriental; pertenece a todos sus hijos, es el honor de su historia y el primer glorioso ensayo de su marina, la prueba incontestable de su capacidad para ser pueblo independiente.[348]

Estos episodios tuvieron, como parte de las estampas antirrosistas y antioribistas, una vertiente humorística. Gielis, quien aparece como un militante de la causa de Montevideo a través de la litografía, habría realizado una caricatura sobre «la última operación de la escuadra nacional, en la que Brown quedó completamente burlado». La estampa representaba un almacén de barriles y botellas de ron, en el cual un gato (Brown) acechaba a un grupo de ratones (los soldados y marinos de Montevideo), que pese a sus esfuerzos igualmente se le escapaban. Al pie del felino figuraba la leyenda «Gato viejo no caza ratones».[349] Desgraciadamente, no he podido hallar hasta la fecha estas litografías de Gielis.

347 Diario *El Nacional*, Montevideo, 27 de mayo de 1841.
348 Diario *El Nacional*, Montevideo, 28 de mayo de 1841.
349 Diario *El Nacional*, Montevideo, 28 de julio de 1841.

Escenas bélicas en la serie «Sitio de Montevideo» (1844-1845)

La colección de *El Telégrafo de la Línea...* conservada en la Biblioteca Nacional en Montevideo, contiene doce estampas litográficas. De acuerdo a Zinny el periódico publicó trece estampas y dos retratos.[350] Sin embargo, este autor no pudo dar con una de ellas, la correspondiente al n.º 18, en la colección que revisó durante su investigación. Las láminas se publicaron sueltas entre las hojas del periódico.[351] A partir del n.º 19 los editores anunciaron que no se publicarían más láminas, dado que la cantidad de suscriptores no alcanzaba para cubrir el costo de las mismas. La mayoría de las estampas lleva número en el ángulo superior derecho y fecha en el izquierdo. Al centro el encabezado: en la primera estampa es «Montevideo» y a partir de la segunda, «Sitio de Montevideo». La serie aborda temas limitados, algunos referidos en el capítulo anterior, en forma recurrente, no solo con un carácter documental o de denuncia, también transmitiendo coraje a los lectores y observadores, poniendo como ejemplo de valor a distintos regimientos.

La valentía de los soldados de la Defensa se pone de manifiesto en varias estampas. La primera de la serie se titula «Regimiento Sosa persiguiendo rosines», y representa a un grupo de soldados del Regimiento del Coronel Marcelino Sosa[352] hostigando a los invasores en las líneas de avanzada. Lleva el título bajo la lámina, al igual que la firma de Besnes e Irigoyen en el ángulo inferior derecho. En el ángulo inferior izquierdo, dentro de la estampa, las iniciales «E. B.», correspondientes al litógrafo, Erminio Bettinotti. Se trata de una litografía muy bien

---

350 Antonio Zinny, o. cit., pp 496-499.

351 Horacio Arredondo reproduce en su estudio sobre Besnes una serie de imágenes afirmando que corresponden al álbum que denomina «Sitio de Montevideo», integrado por veintiocho acuarelas, originalmente propiedad de la familia Hocquard y, al momento de escribir su artículo, en poder de César Batlle Pacheco. Arredondo no pudo acceder al álbum, trabajando con una serie de fotografías del mismo que había realizado años antes el establecimiento de Fleurquin. En la medida que escribió «Deliberadamente omito la publicación de la mayor parte de sus litografías, de las que sólo publico algunas de las que los originales no son conocidos», asumimos que fue a partir de estas acuarelas publicadas por Arredondo que Bettinotti realizó las litografías de la serie del mismo título. Cfr. Arredondo, Horacio, «Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen» o. cit., p. 17, nota a pie de página n.º 11, p. 19, y nota a pie de página n.º 13, p. 95 y ss.
Las fotografías que reproducen el *Álbum del Sitio...* se conservan en la colección Arredondo, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, en Montevideo.

352 Marcelino Sosa (Maldonado, 1808-Montevideo, 1844). Militar con actuación desde las guerras de independencia, participó en las batallas de Sarandí, Rincón e Ituzaingó, en la revolución riverista de 1836 y en la batalla de Cagancha. Partidario del Gobierno de Montevideo durante el Sitio, desarrolló permanentes ataques a los sitiadores. Murió en 1844 a consecuencias de las heridas que le produjera una bala de cañón. Se le dedicó uno de los retratos de *El Telégrafo...*, publicado en el n.º 16, pero no figura en la colección de la Biblioteca Nacional. Asimismo, un óleo de Antonio Somellera, conservado en el Museo Histórico Nacional, en Montevideo, representa su velatorio en las proximidades de la Batería de Cagancha.

lograda, con sentido de la composición y buen manejo de sucesión de planos. La agrupación de los jinetes y su línea ascendente de derecha a izquierda imprimen dinamismo a la escena. Es notorio también el cuidado en los detalles, en las características de los uniformes y en la vegetación.

Foto 38. Estampa de la serie «Sitio de Montevideo», titulada «Regimiento Sosa persiguiendo rosines»



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional.

El mismo sentimiento busca despertar la estampa n.º 2, que lleva por leyenda «¡Hei [sic] de... como tiran creyendo asustar á los Orientales! No ver que somos División Flores». Ni esta escena, ni la anterior, informan necesariamente sobre hechos reales —aunque seguramente tanto el Regimiento Sosa como la División Flores se enfrentaron con los sitiadores en distintas oportunidades—, aspirando a infundir ánimo a los lectores, al presentar a dichos cuerpos armados como ejemplos del valor que debían manifestar todos los ciudadanos y residentes en Montevideo. Al igual que la anterior, lleva sobre el borde superior de la estampa el año de realización de la lámina (1844) a la izquierda, el número correspondiente a la ilustración, a la derecha «Lám. 2.», y en el centro el encabezado, que a partir de ahora cambia a «Sitio de Montevideo». Dentro de la estampa, hacia el ángulo inferior izquierdo, las iniciales del litógrafo «E. B» y bajo la estampa, a la izquierda, el nombre del dibujante, nuevamente Besnes e Irigoyen, y la leyenda al centro.

También en este caso encontramos efectos de perspectiva, con sucesión de planos a través de una reducción del tamaño de las figuras y las edificaciones visibles a lo lejos. En el caso de Besnes, de formación prácticamente autodidacta,

resultan comprensibles algunas licencias técnicas en cuanto a las convenciones perspectivas y compositivas.



Foto 39. Estampa de la serie «Sitio de Montevideo», titulada «División Flores»



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Dentro de este eje temático se incluye también la litografía n.º 7, titulada «Una guerrilla del número 4», con la cual se inician las estampas correspondientes a 1845, fecha que figura en el encabezado, manteniéndose la leyenda y el número de la lámina. Cambia también la forma de presentarse el litógrafo, ya no con iniciales, sino con su rúbrica en cursiva «Bettinotti», dentro de la estampa, en el ángulo inferior izquierdo.

En la imagen, seis soldados, presentados en una diagonal que parte desde el ángulo inferior izquierdo, se escalonan reduciendo su tamaño a medida que se alejan del observador. Visten sus uniformes y se encuentran en actitud de combatir al enemigo: uno está disparando, otro carga su rifle. En primer plano un soldado negro conversa con otro apoyado en el poste y en su espada. En este caso estamos nuevamente frente a una representación posible, una escaramuza con los sitiadores. La actitud de valor está representada por los soldados que disparan en forma descubierta, mientras el desprecio es visible en los dos soldados que dialogan despreocupadamente, dando a entender la incapacidad de los sitiadores para ingresar a las líneas defensivas.

El valor se tiñe también de una nota humorística en la estampa n.º 3 «Cuartel y soldados negros del Regimiento 3.º de Infantería», acompañada de una composición en verso que imita en su escritura la forma de hablar español de los

africanos: «Non se lecuila, tía Lita! / polallá vá á e lavalelo: / aquí etare [?] / que asusta á los masonquelo...».

La imagen aspira a aliviar el ánimo de los lectores, introduciendo una nota cómica. A partir de la realidad, la existencia de este cuartel y regimiento, se aportan elementos «graciosos» para la élite dirigente, como la forma de hablar de los integrantes del mismo, de origen africano y afrodescendiente. Es de destacar la fidelidad del dibujante en la representación de los uniformes de las distintas divisiones, legiones y regimientos, dado que eran un elemento de la cotidianidad, familiar a todos los ciudadanos, en un momento de alta visibilidad de la gente de armas. Esa misma fidelidad y capacidad de observación se traduce en la lavandera, quien lleva el atado de ropa en la cabeza y en la mano izquierda su calderita para el mate. Como en las demás litografías es visible, sobre la estampa, el año (1844) a la izquierda, el encabezado «Sitio de Montevideo» al centro, y el número «Lám. 3» a la derecha. Bajo la estampa, la composición en dos estrofas, parte de la cual transcribimos, y en el ángulo inferior derecho la indicación del dibujante. En la estampa, hacia el ángulo inferior izquierdo, las iniciales del litógrafo «E B».

Foto 40. Estampa n.º 3 de la serie «Sitio de Montevideo»



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Algunas de estas láminas abordan un tema particularmente interesante, el amor a la familia y el amor a la patria. Si bien se produce una equivalencia entre ambos sentimientos, nos queda la impresión que, en las circunstancias que se vivían, los editores proclaman en las imágenes la necesidad ineludible de apartarse de los seres queridos para luchar por la nación. Se puede ampliar el mensaje proponiendo que los editores consideraban que la permanencia de la familia

estaba supeditada a la derrota de los sitiadores; en caso de tomar la ciudad se sucederían las ejecuciones, violaciones y demás atrocidades imperantes en todos los conflictos bélicos, atrocidades que Montevideo venía remarcando en imágenes desde un lustro atrás, a través de *El Grito Argentino*, *Muera Rosas!…*, y otras estampas sueltas.

Zinny describe la estampa n.º 6 como «un patriota con la bandera oriental, que, con dificultad se separa de su esposa y familia para reunirse á sus compañeros de armas».[353] Al igual que en las estampas n.º 2 y n.º 7, su finalidad es edificante, es decir apelar a determinados valores, en este caso el amor a la patria (en realidad al Gobierno de la Defensa, autoconsiderado gobierno legal), representado por el pabellón nacional que sostiene el hombre y que destaca en la composición. Ese amor patrio implicaba desprenderse de lo otro más querido, la propia familia que, como una cadena trata de retenerlo para que no parta con las tropas, visibles en segundo plano hacia la derecha, estratégicamente dispuestas, respaldando el pabellón. La esposa sostiene al hijo más pequeño, en una típica representación de la maternidad al gusto del siglo XIX. Una clara representación de los sentimientos que el Estado consideraba que debían primar en la situación de conflicto bélico, y también, del lugar social de cada quien. La imagen enuncia simultáneamente todos estos mensajes. Resulta un muy buen recurso que el centro de la composición esté ocupado por la familia y la patria (bandera), aquella no sería posible sin esta, de allí la necesidad de defenderla a cualquier costo. Esta estampa, además del encabezado correspondiente y el verso, solo lleva indicación del litógrafo «E B L».

El mismo tema aborda la estampa n.º 9, titulada «Un guardia nacional desprendiéndose de su esposa por seguir la enseña oriental».[354] La apelación a toda la ciudadanía es permanente en estas ilustraciones. La participación de múltiples extranjeros, integrados en la Legión Francesa y en la Legión Italiana, por ejemplo, hacía necesario estimular a la población local y comprometer su participación en un conflicto que le concernía directamente.

De no existir valor en la ciudadanía y compromiso con la defensa, continuaría indefinidamente lo representado en la lámina n.º 8, titulada «Efectos de la invasión del Ejército de la Confederación Argentina». Este dibujo parece haber sido relevante para su autor, Besnes, ya que conservó un ejemplar litografiado en su álbum *Prontuario de Paisajes*. La imagen se puede relacionar directamente con la n.º 4, que presentaba la llegada de los invasores frente a Montevideo, imagen que se comenta en el capítulo titulado «Litografía y reportaje gráfico». Aquí vemos las consecuencias, la población atemorizada, las familias empobrecidas por la destrucción de las propiedades —el caserío, al fondo, ha sido incendiado—. La humareda atrae la atención del niño, última figura a la derecha de la composición. Al tradicional encabezado, se añade bajo la estampa el título y, en el ángulo inferior derecho el dibujante, «Man[l]. B. Irigoyen dibujó». En la estampa,

353 Zinny, o. cit., pp. 497 y 498.
354 Ibídem, p. 498.

en el ángulo inferior izquierdo, aparece el nombre del litógrafo «Bettinotti» y la fecha 1845. Todas estas estampas parecen haber sido realizadas a partir de los dibujos del álbum «del Sitio de Montevideo». Sin embargo, la serie litográfica no abarca todas las acuarelas, y en las estampas aparecen escenas que no figuran en el álbum. Si las reproducciones fotográficas que se conservan en la colección Arredondo, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República comprenden la totalidad del álbum, de las veintisiete acuarelas originales únicamente se reprodujeron en litografía ocho.

Foto 41. Litografía titulada «Efectos de la invasión del ejército de la Confederación Argentina», conservada en uno de los álbumes de Besnes e Irigoyen



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Algunas láminas hacen referencia a medidas concretas del gobierno de la Defensa, actuando como eco del texto. Respecto a la estampa n.º 5, comentada en el capítulo anterior, Zinny escribe: «A este número acompaña una lámina representando los dragones de avanzada, la hora próxima al rancho, y recibiendo á un oriental que abandona las filas enemigas y se acoge al indulto dado por el gobierno el 14 de diciembre y publicado en este número».[355] Nuevamente estamos ante una imagen que si bien es verosímil con relación a los campamentos y cuarteles militares, no remite a un episodio concreto y real. Opera como propaganda del decreto referido, y de la acogida que el gobierno y las tropas de Montevideo, y por prolongación su población, ofrecen a los desertores del ban-

355 Ibídem, p. 497.

do sitiador. Esta acogida es visible en el gesto del soldado que pone una mano en el hombro y toma con la otra la del recién llegado. Este, en señal de paz, presenta su rifle culata en tierra. A la izquierda otra representación costumbrista, el soldado que destapa la olla sosteniendo una cuchara, teniendo a su lado varios panes. La litografía fue realizada a partir del dibujo «Avanzada, Escuadrón Dragones, Pasado enemigo», en el álbum «del Sitio». Esta estampa no lleva indicación de dibujante ni de litógrafo, únicamente el encabezado correspondiente: «(1844) Sitio de Montevideo Lám. 5».

La n.º 12, que lleva por explicación «Salida de la escuadra del Coronel Garibaldi el 20 de enero de 1845, integrada por la goleta *Resistencia* y tres pailebotes, a buscar a la fragata *Argentina* y la goleta *Palmar*. Se ve un patacho brasileño que había salido en la mañana», retoma un asunto frecuente desde mayo de 1841, las escaramuzas navales desarrolladas frente a Montevideo, en esta oportunidad la salida de la flota comandada por Garibaldi, el día referido. La estampa se relaciona con las acuarelas de la colección Batlle Pacheco, ya que una de ellas versaba sobre las refriegas del día 24 de ese mes. Estos episodios navales, perlados a lo largo de varios años, fueron considerados entonces entre los momentos más heroicos de la Defensa. La visión de los enfrentamientos frente a la costa y los relatos escritos que sobre ellos publicaba la prensa estimularon a la población, que demandaba imágenes sobre los mismos para conservar como recuerdo, brindando una oportunidad laboral particular a los litógrafos montevideanos, oportunidad que varios aprovecharon.

Finalmente, la estampa n.º 13 constituye una escena alegórica que predice el triunfo de la causa de Montevideo: «La justicia, unida a la Libertad del Estado Oriental, cubierta de gloria. Pondrá término a la lucha y dejará perplejo al invasor». Esta lámina, que se aparta del resto de la serie, tanto por su formato como por la distribución del encabezado, retoma una vertiente alegórica que ya cultivara Besnes en distintos dibujos y pinturas. A la izquierda se lee «Sitio de Montevideo», y a la derecha «1845 Lámª 13». Sobre nubes y resplandeciente, una alegoría de la República Oriental, identificable por el escudo nacional que la acompaña, sostiene una espada, como emblema de la Justicia, y el libro de la Constitución, como símbolo de la legalidad. Aparece flotando sobre el cerro de Montevideo, locus geográfico identificador de la ciudad sitiada, coronado por la fortaleza, en la cual se ve izado el pabellón nacional. Sobre su ladera multitud de guirnaldas de laurel encierran los nombres de distintas batallas.

El mensaje es también claro, la Ley y el triunfo estaban en el bando de Montevideo. En ese sentido, *El Telégrafo...* llevó adelante una importante campaña publicitaria destinada a reforzar la idea que la postura correcta en el conflicto era la del gobierno de la Defensa. Liberalismo y europeización se imponen sobre lo americano, bárbaro y federal.

Esta representación antropomórfica de la República, cuya esencia estaba unida en el imaginario y la ideología de la época a la Libertad, la Justicia y la Constitución, como facetas de un mismo y único principio del buen gobierno, es

un nuevo indicio de la cultura letrada de sus creadores. Las alegorías presentan un esquematismo interpretativo simple, una vez que se manejan los códigos de los distintos emblemas que las acompañan. Sin embargo, su construcción requería de un amplio bagaje cultural capaz de establecer simbologías coherentes y correctas, simbologías que se nutrían de la antigüedad clásica, su reinterpretación renacentista y su difusión neoclásica en tiempos de la Revolución Francesa.

En síntesis, este predominio de los asuntos bélicos en litografía fue producto de la tensa situación regional, de allí la proximidad entre los hechos de armas y la publicación de las estampas. La técnica resultó útil entonces tanto para documentar episodios como para la denuncia y la difusión de valores y sentimientos concretos. A los conocimientos de dibujo y de estampación de los técnicos presentes en Montevideo se unió la permisividad y el estímulo de las autoridades para dar luz a estos materiales.

Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas

Otras vertientes también cultivadas por los litógrafos en el período 1830-1851 fueron el paisaje, los tipos humanos rioplatenses y las escenas de costumbres. Las trataremos conjuntamente ya que en algunas oportunidades se produce una confluencia de todas ellas. Sucede esto, por ejemplo, en la representación de danzas tradicionales y actividades rurales, que se desarrollan en un marco referencial del campo, o frente a un rancho, o en el patio de una estancia, con el protagonismo de la población rural, gauchos y chinas, con sus vestimentas y enseres típicos, reforzando los elementos localistas. Si bien en este período los paisajes no fueron tema privilegiado por los litógrafos de Montevideo, sí ocuparon un lugar importante en la obra de los dibujantes y litógrafos europeos que visitaron el Plata, como sucede con Henri Benoit Darondeau, Barthelemy Lauvergne, Augustus Earle, Conrad Martens, Durand Brager, William Gore Ouseley, Adolphe D'Hastrel, y algunos radicados en Buenos Aires, como Carlos Enrique Pellegrini, quien tradujo a litografías sus acuarelas con vistas de Buenos Aires.[356] No sabemos si Besnes e Irigoyen pensó en estampar sus múltiples acuarelas correspondientes a paisajes y escenas de la vida cotidiana que se encuentran en sus álbumes. Si bien su litografía sobre la ceremonia de jura de la Constitución en la plaza incluye el espacio como un paisaje urbano, evidentemente su intención fue resaltar el acontecimiento cívico, no el entorno edilicio ni el aspecto que presentaba la ciudad y su arquitectura. La misma observación

---

356 Citamos algunos ejemplos de la vinculación de estos artistas con importantes casas litográficas europeas. Barthelemy Lauvergne, integrante de la expedición comercial y científica francesa que llegó en 1836 al Plata a bordo de *La Bonite*, junto a Stanislas Darondeau y Theodore Fisquet, realizaron diversos dibujos acuarelados con paisajes de Montevideo: la ciudad vista desde la bahía, la plaza con la Catedral, el mercado, el desembarcadero, la iglesia de San Francisco, y tipos humanos con sus vestimentas características —algo que haría más adelante D'Hastrel en su *Galerie Royale de Costumes*, en la sección «Costumes Americains»—. Las litografías de Lauvergne sobre temas montevideanos se estamparon a partir de la colaboración de Lemercier y Ackermann. Rudolph Ackermann era el propietario del «Depósito de las Artes», una importante imprenta y editorial londinense de la primera mitad del siglo XIX (Vicary, o. cit., p. 19) Es notorio el interés de este impresor por las estampas de regiones exóticas, entre ellas América y el Río de la Plata, ya que también se ocupó de la estampación de las acuarelas de Emeric Esex Vidal, en 1820. Asimismo Jean Baptiste Debret, a partir de cuyos dibujos sobre tipos humanos y costumbres de la América indígena se realizaron varias litografías en colores, recurrió a la Litografía de los Hermanos Thierry, que tenían una sucursal de la importante imprenta litográfica de Engelmann, discípulo de Senefelder, establecida en 1818, y descubridor de la cromolitografía. En cualquiera de estas estampas y series citadas es notoria la calidad y cuidado del trabajo litográfico.
Como se estableció, no nos ocupamos de los artistas antedichos, dado que su producción de estampas es europea en todo sentido. En general, los dibujos definitivos fueron preparados a partir de los apuntes tomados y acuarelas realizadas en el Plata, pero se estamparon y comercializaron en Europa, por lo tanto difieren de la línea de producción local de los litógrafos establecidos en Montevideo.

es válida para las imágenes de los combates navales de 1841, en las cuales se ve a la población observando los episodios, o parte de la ciudad, según el punto desde el cual fue tomada la vista en cuestión. El paisaje en litografía tuvo un desarrollo local mucho más amplio en la segunda mitad del siglo XIX. Se han conservado litografías posteriores a 1851 que muestran diversas y sugestivas vistas de Montevideo, como las de Wiegeland y Godel, que se analizarán en la segunda entrega de este trabajo.

Los géneros de paisaje y de las escenas de costumbres, también cultivados por la pintura europea desde tiempo atrás, cobraron una nueva significación en el contexto del romanticismo, donde el nacionalismo encontró un punto de apoyo en el reconocimiento de las regiones naturales, de las regiones históricas y de las comunidades culturales como parte de la identidad de los pueblos. Asimismo, la vertiente del exotismo, la fuga a culturas y regiones lejanas, fue también un aliciente para los lectores, que demandaban estampas a través de las cuales evocarlas, al igual que el interés por el pasado. Es el caso de la obra dirigida en Francia por el barón Taylor, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, cuya publicación inició en 1820 y continuó en una serie de volúmenes hasta su cese en los años 1870. Las litografías, obras maestras por sus gradaciones tonales ilustran monumentos antiguos de distintas regiones francesas. La producción europea de álbumes y libros de viaje ilustrados es realmente cuantiosa. La pléyade de artistas que se dirigieron a las más diversas regiones del planeta contribuyó notoriamente al establecimiento de una nueva cultura visual y al conocimiento del mundo presente y pasado. La llegada del romanticismo al Plata, el surgimiento mismo de la «generación romántica» propició el desarrollo de todos estos ejes temáticos.

Vistas y escenarios urbanos

En la litografía montevideana del período, como se estableció arriba, es a veces muy difícil definir géneros puros, paisajes que no aspiren a más que mostrar una realidad constituida por elementos geológicos, botánicos, faunísticos, o culturales en el caso de las vistas urbanas, sea en las edificaciones, espacios públicos o medios de transporte. Por tanto, la división que se hace en este trabajo puede considerarse arbitraria, aunque tal como se expone, a partir de una jerarquización de los elementos que se conjugan en las litografías. Por ejemplo, la estampa de Gielis[357] titulada «La fachada de la Iglesia Matriz de Montevideo», publicada en el n.º 7 del periódico *El Talismán,*[358] en 1840, si bien presenta un

357 La estampa no lleva firma ni indicación de estampador. El dato sobre su autoría lo proporciona el diario *El Nacional*, Montevideo, 19 de octubre de 1840.

358 *El Talismán, periódico de literatura, teatro y costumbres*, Montevideo, n.º 1, 13 de setiembre de 1840 a n.º 16, 27 de diciembre de 1840. Sus fundadores fueron Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte, y participaron en él Luis Domínguez, Adolfo Berro, Bartolomé Mitre, José Mármol, Melchor Pacheco y Obes, Miguel Cané y Esteban Echeverría, entre otros. En suma, importantes exponentes de la generación romántica en el Plata, integrantes de las

elemento arquitectónico referencial de la ciudad, que se convirtió en recurrente en la iconografía montevideana, se dirige a un fin distinto, ilustrar un daguerrotipo. En la medida que todavía las técnicas de impresión no permitían insertar fotografías en las páginas, este periódico trasladó el mismo a una litografía. De allí que consideremos la lectura paisajística de la imagen como secundaria, aunque es evidente que se puede catalogar como una vista urbana.[359]

Foto 42. Litografía de Gielis con la fachada de la catedral de Montevideo, estampa publicada en *El Talismán*, en 1840



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

Podemos afirmar que la catedral y el cerro fueron dos elementos identificadores de Montevideo, con importante significación emocional e identitaria, tanto para sus habitantes como para los marinos y viajeros. Elementos tan referenciales que despertaban los sentimientos de pertenencia. Juan Carlos Gómez escribió:

---

generaciones argentina de 1837 y uruguaya de 1838 o «del Iniciador». Praderio, Antonio, o. cit., y Zinny, Antonio, o. cit.

359 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Departamento de Antecedentes e Inventarios, Carpeta n.º 315. En ella se fecha la lámina en 1806, a partir de las características que presentaba la fachada de la iglesia en ese momento. Sin embargo, al tratarse de una litografía, esta fecha se presenta improbable, lo que es reforzado por las inscripciones existentes en la misma lámina, especialmente la que figura en el ángulo superior derecho «Talismán n.º VII».

Vas a cruzar el Plata – cuando veas / en el confín azul de horizonte / la cabeza de un monte / levantarse del mar; / al rebosar de júbilo tu alma / ante el nativo suelo / juzga si es desconsuelo / vivir sin patria en empresado hogar![360]

La catedral, sin las altas edificaciones y transformaciones portuarias posteriores, vista desde el estuario, destacaba notoriamente, a mediados del siglo XIX, sobre el resto de las edificaciones, que se escalonaban en las pendientes naturales de la península. Alejandro Dumas, en *Montevideo o la nueva Troya* remite también a esos componentes paisajísticos referenciales, natural uno, cultural otro:

Cuando el viajero llega de Europa en una de esas naves que los primeros habitantes del país tomaron por casas volantes, lo primero que divisa, una vez que el vigía ha gritado ¡*tierra*!, son dos montañas: una de ladrillos, que es la catedral, la iglesia madre, la *matriz* como allá se dice; y la otra de piedra, salpicada de algunas manchas de verdor y coronada por un fanal: esta montaña se llama el *Cerro*.

Luego, a medida que se va aproximando, por debajo de las torres de la catedral cuyas cúpulas de porcelana centellean al sol, a la derecha del fanal colocado sobre el montículo que domina la vasta llanura, distingue los miradores innumerables y de variadas formas que coronan casi todas las casas; luego, esas mismas casas, rojas y blancas, con sus terrazas, frescos refugios en la noche; luego, al pie del Cerro, los saladeros, vastas construcciones donde se salan las carnes; y después, en fin, al fondo de la bahía y bordeando la mar, las encantadoras quintas, delicia y orgullo de los habitantes...[361]

La prensa del período nos informa de la realización de estampas de paisajes. Ramón Irigoyen desarrolló una línea propia de panoramas que exhibía en su «Establecimiento Oriental-Viaje de Ilusión», ubicado en la actual calle Zabala, al lado de la casa colonial de Cipriano de Melo, posteriormente Casa de Lavalleja. Denominó a estas estampas «vistas del país», y entre ellas se citan una vista del molino de agua en Las Piedras y una vista de la Aguada, motivo privilegiado para varios artistas, dado lo poético del lugar en consonancia con el romanticismo. Otras imágenes mostraban escenarios urbanos, como la fachada de la catedral. El diario *El Nacional* afirmó que Irigoyen «... en nada trepida para hermosear su establecimiento con obras del país, como las que tiene el honor de presentar a sus compatriotas».[362]

Es interesante notar cómo los litógrafos y los propietarios de gabinetes ópticos combinaban las vistas importadas con las realizadas en el país, un síntoma de la valoración de lo autóctono que puso en pie de igualdad lo ajeno y lo propio.

360 Gómez, Juan Carlos, «Desconsuelo», en *Rimas y Leyendas*. Biblioteca Básica de Cultura Uruguaya, tomo 2, Montevideo, Editores reunidos/Arca, 1968, p. 238.

361 Dumas, Alejandro, *La nueva Troya. La guerra privada de Dumas contra Rosas*, Buenos Aires, Editorial Marea, 2005, p. 17.

362 Diario *El Nacional*, Montevideo, 24 de noviembre de 1842.

Escenas de costumbres

No parecen ser muchas las escenas costumbristas trabajadas en litografía y producidas en Montevideo que se han conservado del período en estudio. Entre estos establecimientos, el de Ramón Irigoyen es el que se orientó más hacia este género, sea porque lo cultivó con más frecuencia sea, simplemente, porque tenemos mayor número de descripciones, o porque han sobrevivido más estampas al paso del tiempo. Sabemos que reprodujo diversiones populares por artículos y anuncios de prensa. Es el caso de las dos vistas de las funciones de la «Compañía gimnástica» en la plaza Constitución, una tomada desde la perspectiva del edificio del Cabildo y otra desde la de la Catedral. Se han conservado dos litografías que parecen integrar una serie más amplia, de por lo menos cuatro láminas, cuyos otros ejemplares no he hallado, correspondientes a las corridas de toros, diversión muy popular entonces en Montevideo.[363] Las láminas de Irigoyen dejan claro que la escena se desarrolla en Montevideo, denominación que figura centrada en el borde superior, cortando el marco perimetral. Dentro de la segunda estampa, en el ángulo inferior derecho, la firma y la fecha «Irigoyen 1838». También dentro de la estampa, en el ángulo inferior izquierdo, el número de la misma, «Lam 2.ª», que permitía ordenar la serie. Lleva también hacia el margen izquierdo, al centro la inscripción «8.ª p», cuyo sentido desconocemos. Si remitiese a la octava pieza, estaríamos frente a una serie compuesta de un mayor número de estampas. En este caso cada episodio (lámina) estaría documentado por distintas tomas. Finalmente, debajo de la estampa, la leyenda correspondiente «Al bravo L acomete con nueva furia...».[364] Es de destacar la intención del dibujante por plasmar con veracidad el ruedo con sus vallas y el dinamismo del público, cuyos gestos expresan la emoción por el espectáculo.

---

363 Pivel Devoto encontró un referente para estas litografías en la serie de aguafuertes de Francisco de Goya, titulada *Tauromaquia*. Esta serie se integra con 33 estampas, anunciadas en la prensa madrileña en 1816, estructurada de la siguiente forma: caza de los toros salvajes por los primitivos españoles (estampas 1 y 2), juegos taurinos de los moros establecidos en España durante el Medioevo (estampas 3 a 8 y 17), las corridas de los nobles a caballo (estampas 9 a 11 y 13). Ver Martínez Novillo, Álvaro, «Entre la fiesta y la tragedia» en *Goya. La mirada crítica*, Montevideo, Embajada de España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Visuales, 1997, pp. 51-67. Las estampas de Goya tienen un sentido histórico, aunque el espíritu que las anima es el mismo que encontramos en las de Irigoyen, sin entrar en cuestiones respecto a la «maestría» del grabador y el litógrafo, ni a la relevancia artística que la historia del arte asigne a ambas figuras.

364 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 9, lámina 17.

Foto 43. Corrida de toros en Montevideo, litografía de Ramón Irigoyen, 1838

Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

La otra lámina conservada lleva la indicación «Lámina IV».[365] La firma, igual que en el caso anterior, y en el ángulo inferior izquierdo la referencia «13», sobre la cual corresponde la misma observación que en el caso precedente. Bajo la escena, la leyenda «Entra endino». Toros y toreros se veían frecuentemente en los mismos programas que anunciaban las lidias y que se pegaban en los muros de la ciudad.

Foto 44. Entretenimientos españoles, litografía de la serie Los toros de Burdeos, Fracisco de Goya, 1825



Fuente: Imagen tomada de Fritz Eichenberg, Lithography and Silkscreen, Art and Technique, New York, Harry N. Abrams, inc., 1978, p. 19

En este interés costumbrista, Irigoyen anunció que realizaba suscripciones para una serie de estampas titulada «A las Costumbres del país»[366], seguramente inspirado en los antecedentes de las litografías porteñas de Bacle y de Ibarra.

Las escenas de la vida cotidiana rural, los gauchos y el trabajo con el ganado también ocuparon a los litógrafos. Esta dimensión original de la vida rioplatense llamó la atención de los dibujantes y pintores europeos —D'Hastrel es un ejemplo— pero también de los artistas de Buenos Aires y Montevideo. La obra de Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero ó dos gauchos en Entre-Ríos*[367] incorporó al-

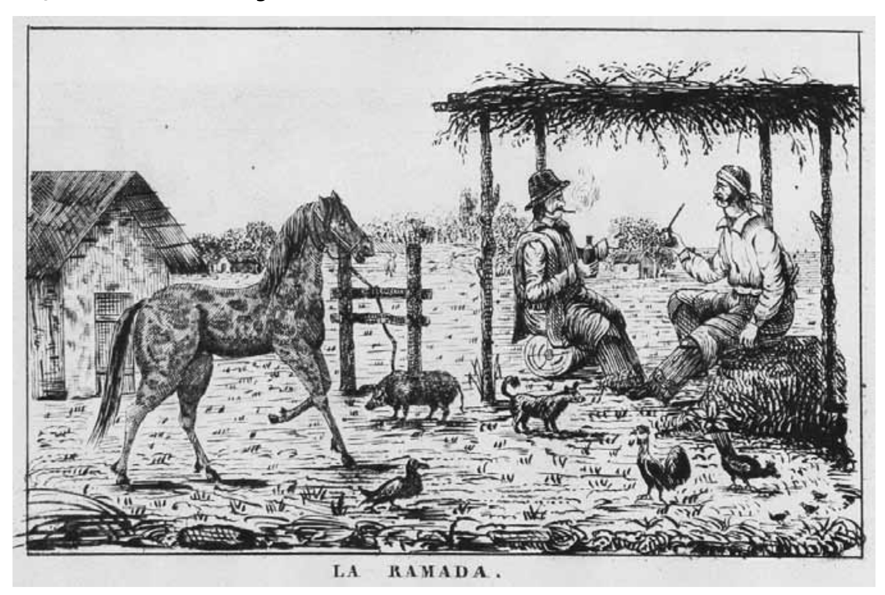
365 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 9, lámina 18.

366 Diario *El Nacional*, Montevideo 22 de noviembre de 1841.

367 Ascasubi, Hilario, *Paulino Lucero*... o. cit.

gunas imágenes litográficas alusivas. En la portada, un gaucho con su vestimenta típica monta a caballo, listo para arrojar las boleadoras. Como antecedente de los comics, pero sin el globo para lo que expresa verbalmente el personaje, el gaucho dice «¡En cuanto largue manija / Ya se las ato á la fija!». Esta pequeña figura anónima encuentra un antecedente temático en la litografía «Gaucho y sus armas», dibujada por Carlos Morel y estampada por Gregorio Ibarra en la Serie Grande de *Trajes y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*.[368] El gaucho del folleto de Ascasubi contrasta con el de Morel en el predominio de la línea sobre la mancha, ya que incluso la mayoría de las sombras están trabajadas con trazos muy definidos de distinta longitud y grosor. De acuerdo a Julio Speroni Vener se trata de la misma figura que previamente apareció en el periódico de Ascasubi, publicado en 1843, *El gaucho Jacinto Cielo*, a partir del n.º 4.[369]

Foto 45. «La ramada», litografía inserta en la obra de Ascasubi, *Paulino Lucero*… o. cit



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

368 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 9, lámina 1.

369 *El Gaucho Jacinto Cielo*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, n.º 1, 14 de julio de 1843 a n.º 12, 1 de setiembre de 1843. De acuerdo a Zinny, o. cit., del n.º 1 al n.º 3 lleva en la portada la estampa de un caballo suelto, y desde el n.º 4 el gaucho que aparece en *Paulino Lucero*… Speroni Vener, en «Un folleto raro de Ascasubi…» o. cit., señala que la misma imagen aparece en el folleto de Ascasubi *Carta Ensilgada*… Efectivamente, esta publicación, también promocionada por la Librería de Hernández dice en su portada «Librería de Hernández Hay para vender: Carta ensilgada que ha escribido [sic] El gaucho Juan de Dios Chaná, soldado de la escolta del General Rivera para D. A. Tier [sic], Ministro que fue de la ciudá [sic] de Francia, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844», y se acompaña de la misma imagen que figura en la portada de *Paulino Lucero*…

Pero entre las páginas de *Paulino Lucero...* encontramos dos litografías más. Una de ellas, titulada «La ramada» (La enramada), nos muestra una escena típicamente rural en un casco de estancia, con una minuciosa observación del entorno y de los animales: un caballo atado al palenque, un pato, gallinas, tres pollitos, un cerdo y un perro. A la izquierda aparece el rancho —a lo lejos se divisan dos más— y a la derecha la enramada del título, bajo la cual dos gauchos (Paulino Lucero, el correntino, y Santiago Sayago, el entrerriano), conversan mientras comparten mate y aguardiente. La estampa, creada especialmente para la publicación, se ajusta al texto. Los litógrafos rodearon a los personajes de los animales incorporados a la vida en las estancias, situación que se repite en otras láminas, en una corriente que buscaba reflejar con veracidad el mundo rural.


Foto 46. Portada de *Paulino Lucero...*, de Hilario Ascasubi, o. cit



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

La otra litografía reproduce con variantes una estampa de la Serie *Usos y costumbres del Río de la Plata*, realizada por Carlos Morel en 1844 (con segunda edición en 1845) para la Litografía de las Artes, casa establecida en Buenos Aires por Aldao y Pellegrini. En esta oportunidad, la copia está firmada

«Litografía de Mège y Lebas Montevideo», litógrafos a los que nos referimos en el capítulo «La litografía en Montevideo». Dadas las similitudes en algunos detalles entre esta estampa y «La ramada», podemos asignar ambas a este taller litográfico. Entre estas similitudes debe destacarse el tratamiento de la hierba, mediante pequeños trazos inclinados intercalados con trazos horizontales para el suelo, y las prendas de los personajes, en las cuales los pliegues están realizados con sucesión de líneas paralelas o convergentes. Asimismo, idéntica técnica se aplica a ambas estampas para realizar las manchas en el pelaje de los animales, mediante una sucesión de finas líneas paralelas y cortas. Estas mismas características figuran en el gaucho de las portadas de *Paulino Lucero...* y de *Carta Ensilgada...*, por lo que también podemos atribuir su autoría a Mège y Lebas. Hernández, el editor, trabajaba con los distintos litógrafos establecidos en la ciudad, ya que sabemos de la estrecha relación que mantuvo con Gielis, quien trasladó a la imprenta su taller litográfico. La estampa en cuestión, que figura en *Paulino Lucero...* se titula «El cielito (Danza)» y sirve para ilustrar el baile que se organiza con motivo de la visita de Paulino. El utilizar como base la litografía de Morel, nos confirma nuevamente la comunidad de usos y costumbres, la difusión de estampas a nivel regional y el prestigio que algunos artistas o sus producciones comenzaban a adquirir en el Río de la Plata.

Tipos humanos

Los tipos humanos rioplatenses, tanto en sus características físicas, como en su vestimenta y complementos, aparecen como un elemento recurrente en las litografías europeas, bonaerenses y montevideanas, y también en la obra de distintos pintores de la primera mitad del siglo XIX. Tanto Bacle como Ibarra, y los dibujantes europeos, como Debret y D´Hastrel, centraron su atención en todo lo culturalmente remarcable como típico y original de la región. Las estampas realizadas en Montevideo también aportaron indirectamente a la difusión de modelos locales, que sirvieron a la configuración de una antropología de lo salvaje, lo bárbaro y lo civilizado. Desde los indígenas, a los que se catalogaba en un estado de mayor o menor salvajismo, a los gauchos, troperos, personal de estancia y habitantes de las ciudades, todos fueron plasmados por las artes plásticas del período.

Establecimos arriba que las estampas montevideanas aportaron a estas definiciones visuales, constituyendo un espejo más o menos distorsionado en el cual identificar a los distintos pobladores del territorio. En el caso de los gauchos, a las estampas que aparecen en las publicaciones de Ascasubi, podemos sumar la imagen del payador que luce la portada de un tercer folleto de este autor, *La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata*.[370]

370 Ascasubi, Hilario, *La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata*, Montevideo, 1848.

En esta misma publicación figura una interesante escena, «Olivera y su familia en su pago», que representa al grupo familiar del gaucho, y donde se muestran los vínculos afectivos en el entorno natural y cultural donde se desarrolla su vida cotidiana. Nuevamente esta estampa resulta una copia de la litografía de Morel, «La familia del gaucho», que integra la Serie Grande de Ibarra.[371] Esta vida apacible, casi diríamos bucólica del medio rural, contrasta con la lámina dibujada por Besnes e Irigoyen y litografiada por Bettinotti para la serie «Sitio de Montevideo», titulada «Efectos de la invasión del ejército de la Confederación Argentina», en la cual la familia se muestra desolada por la destrucción de sus propiedades y la violencia desatada.


Foto 47. «Olivera y su familia en su pago»



Fuente: litografía inserta en *La encuetada...* de Hilario Ascasubi, en «Los ilustradores de nuestros libros del siglo XIX», o. cit.

371 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 9, lámina 6.

Foto 48. Pizarro y Atahualpa, dibujos a tinta de Erminio Bettinotti, 1852



Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

En la producción litográfica de este período también aparecen los tipos humanos de Montevideo, los ciudadanos, doctores y figuras de la dirigencia política y militar retratados, por ejemplo, en las estampas de Bettinotti. La actitud y la vestimenta del patriciado y de los militares representados en litografías coinciden con la imagen burguesa europea contemporánea. El dominio de sí, la pulcritud de las levitas, los entorchados de los uniformes, muestran la penetración cultural de Londres y París. Para las estampas, los dibujantes —a veces los mismos pintores, como ocurrió con Gallino para el retrato de Manuel Oribe—, respetaron las convenciones ya establecidas para los retratos al óleo, perfilando a los modelos hacia la izquierda o hacia la derecha, en general abarcando desde la cabeza hasta la cintura, y mirando directamente al observador. Asimismo, los ciudadanos, agrupados, figuran reiteradamente como espectadores de acontecimientos relevantes, como los combates navales, o celebrando la jura de la Constitución.

No sucede lo mismo con los indígenas, que no son objeto habitual de las estampas producidas en Montevideo durante este período, lo cual resulta llamativo. Eso no significa que sus figuras no hayan sido abordadas. Besnes e Irigoyen en un gran trabajo a pluma titulado «Epicedio o canción funeral en honor de Bernabé Rivera» (1833), reprodujo un poema de Acuña de Figueroa y situó sobre las estrofas viñetas con escenas alusivas a la muerte de Bernabé. Figuran por tanto allí varias representaciones de indígenas.[372] Teniendo en cuenta que se los consideró exterminados, o por lo menos desarticulados en sus lazos sociales, su interés para la sociedad nacional disminuyó considerablemente. La litografía francesa en la que aparecen los «últimos Charrúas», realizada a partir de un boceto de Arthur Onslow, en cierta forma clausura sus representaciones para este período.[373]

Es indudable que el peso de la Guerra Grande y el Sitio condicionó las temáticas abordadas. La población rural, plausible de inclinarse hacia un bando u otro, fue destinataria de muchos de los mensajes de los publicistas de Montevideo, tanto de los orientales como de los emigrados de la Confederación Argentina. De allí la reiteración de las estampas de asunto gauchesco o sobre la campaña. A su vez la necesidad de exaltación de los héroes y el mantenimiento alto de la moral ciudadana en el marco de un cerco militar costoso y prolongado impulsó litografías como las de *El Telégrafo de la Línea...* En ellas son visibles otros tipos humanos, que también fueron objeto de interés para los litógrafos porteños, como la lavandera que figura en la estampa n.º 3 de la serie «Sitio de Montevideo», o los negros, que continuaban participando activamente de la realidad nacional, al ser liberados de la esclavitud e integrarse a distintos batallones. Esta dimensión del trabajo requiere aún una mayor profundización, pero de la revisión de estampas producidas localmente se vislumbra este panorama.

---

372 Ver Carámbula de Barreiro, Margarita, «A la heroica muerte del bravo Coronel Don Bernabé Rivera. Epicedio o canción funeral», en *Revista Histórica, publicación del Museo Histórico Nacional*, Año XLII (2.ª época), tomo XVI n.os 46-48, pp. 491-501, Montevideo, Imprenta Nacional, 1948.

373 Agradezco la información brindada por el Lic. Andrés Azpiroz a partir de su trabajo *Sobre la construcción iconográfica del «indio charrúa» desde 1830 a 1888* (en prensa).

Foto 49. El gaucho Luciano Callejas, litografía en el libro de Hilario Ascasubi, La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata, 1848



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Los planos orientales

Otra de las vertientes cultivadas por la litografía montevideana fue la cartografía. Desde el primero de estos planos, presentando la planta urbana de la capital oriental, dibujado en 1829 por Mynssen en Montevideo y litografiado por Bacle en Buenos Aires, hasta 1900, se realizaron diversas estampaciones de distintas dimensiones, que fueron sofisticándose progresivamente. Así, incorporaron decoraciones de diseño cada vez más complejo, como marcos perimetrales, o se acompañaron de pequeñas vistas de edificios y espacios públicos destacados. Esto sucede con los planos que se realizaron a partir de 1851, como el dibujado en 1858 por Aimé Aulbourg y por el arquitecto Víctor Rabú, obsequiado al Presidente Gabriel Pereira, titulado «Montevideo y sus monumentos». Sigue esta misma línea el «Nuevo plano de la Ciudad de Montevideo Capital de la República Oriental del Uruguay» publicado por la litografía de Wiegeland en 1862. Las vistas que lo rodean también fueron reproducidas en forma independiente para la venta (El templo Inglés, el Teatro Solís, la Rotonda del Cementerio, etc.).

Muchos de los planos y mapas fueron dibujados en Montevideo por técnicos locales, arquitectos y agrimensores, o extranjeros, llegados al Plata en el marco de distintas expediciones científicas o militares, y estampados por las distintas casas de litografía de la ciudad. Eran trasladados a la piedra por los litógrafos o por los dibujantes, que debían prestar mucha atención para no cometer errores en trabajos que requerían mayor precisión. Es también plausible que se los dibujara directamente sobre la piedra, para lo cual se debía considerar la inversión del dibujo (aunque se eludía el proceso de transferencia), y también podía recurrirse a este último procedimiento. En otros casos, se enviaban los dibujos a imprentas europeas, principalmente parisinas, para ser estampados allí.[374]

El primer plano litográfico de Montevideo

En 1829, durante el proceso de organización nacional, la Litografía de Bacle en Buenos Aires, estampó un plano de la ciudad de Montevideo, con referencias de los principales edificios de la capital y sin las fortificaciones de la parte de tierra «por ya estar decretado su derribo». Se trata de una litografía de pequeñas dimensiones sobre papel fino.[375]

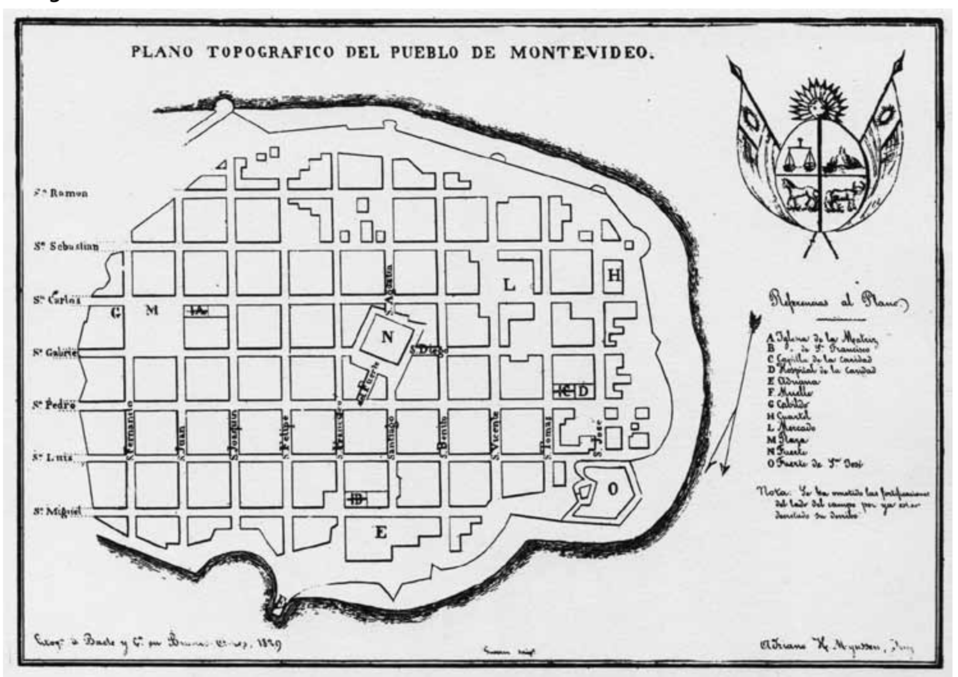
---

374 Sucede esto con el plano del ingeniero hidrográfico Lebourguignon Duperré, *Plan du Port et de la Rade de Montevideo dans le Rio de la Plata*, 1831, que fue reimpreso en la década de 1880. Ver Pérez Montero, Carlos, *La calle del 18 de julio (1719-1875) Antecedentes para una historia de la ciudad nuev*a, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1942, pp. 189-191.

375 Se conservan ejemplares en Montevideo, en el Museo Histórico Municipal y en el Museo Histórico Nacional. Ver Intendencia Municipal de Montevideo, *Iconografía de Montevideo*, 1977, p 46, Índice de planos n.º 99, y p. 100 (imagen). Sus medidas aproximadas son 20 x 28 cm, variando según los ejemplares de acuerdo al corte de las hojas, o recortes posteriores.

En el ángulo inferior izquierdo lleva la inscripción «Litog[a] de Bacle y Ca en Buenos Aires 1829», en el centro «Guerrin script», uno de los artistas que trabajaban en el establecimiento, y en el derecho «Adriano H. Mynssen [ilegible]». En el ángulo superior derecho puede verse el escudo nacional, y debajo las referencias del plano, que permiten ubicar desde la Iglesia Matriz al fuerte San José, pasando por el Cabildo, la plaza, el Fuerte, la Aduana, etc. Figuran también los nombres de las calles de acuerdo al nomenclátor vigente entonces, tomado del santoral. En este pequeño plano, que abarca solo el espacio hoy conocido como «Ciudad Vieja», es notoria una geometría extrema de la planta urbana, ya que lo que se pretende mostrar son las principales características físicas de la ciudad.

Foto 50. Plano topográfico del pueblo de Montevideo (1829)
Litografía de Bacle en Buenos Aires



Fuente: Tomado de *Iconografía de Montevideo*, o. cit.

La Litografía de Bacle estampó un plano similar para Buenos Aires, con el título «Plano topográfico de las calles de la ciudad de Buenos Aires, de los templos, plazas y de los edificios públicos», que incluye un perfil de la ciudad, con los edificios relevantes numerados, los que pueden ser ubicados en el plano. Se trata de una obra más ambiciosa pero con el mismo sentido informativo. En esta lámina hay también una intención publicitaria con la incorporación de una vista, mostrando el aspecto pintoresco de la capital y su arquitectura.

Algunos de los planos de la ciudad de la primera mitad del siglo XIX, de dimensiones reducidas, podían ser llevados plegados en el bolsillo y tenían una

función informativa, como guía para los habitantes, y especialmente, para los inmigrantes. De allí que figuren en ellos datos como los nombres de las calles, las sedes de los poderes públicos, de los consulados extranjeros, etc. Contingentes de población que hablaban otros idiomas y llegaban a una ciudad en proceso de crecimiento y transformación, requerían de los mismos para conocer lugares y ubicarse en el nuevo espacio en el que iban a vivir y trabajar.

Los planos litografiados que se conservan de la primera mitad del siglo XIX no son muchos, pero el marco temporal (1830-1851) no es extenso ni las transformaciones urbanas fueron tan profundas como para restar rápidamente vigencia a los mismos. Es sintomático que los planos realizados a partir de 1843 hagan énfasis en los aspectos defensivos de la ciudad nueva en el marco del Sitio Grande (1843-1851). Se indican en ellos las líneas de fortificación, que se superponen al delineado del amanzanamiento original de José María Reyes,[376] y en algunos casos, las edificaciones que habían sido destruidas por los bombardeos. Podemos considerar que en estos planos se conjugan la utilidad con una dimensión conmemorativa, que posteriormente los convirtió en documentos con importante información histórica.

En 1843, a partir de la propuesta del Jefe Político de Montevideo, Andrés Lamas, se instaura una nueva nomenclatura para las calles de la ciudad, abandonando el santoral por efemérides y episodios de la historia patria, y se solicita a Besnes e Irigoyen que levante un nuevo plano, el cual debía reflejar las recientes denominaciones. Considerando que Besnes participó de la Comisión Topográfica y que había sido delineador de la misma, aparece como una de las personas calificadas para llevar adelante este trabajo. Realizado en ese mismo año, se titula «Plano topográfico de la Antigua y Nueva ciudad de Montevideo. Con arreglo a la nueva nomenclatura de las calles, propuesta pr. el S. Jefe político y de policía, D. Andrés Lamas. y sancionado por el Poder Ejecutivo en su decreto De 22 de Mayo de 1843». De acuerdo al arquitecto Carlos Pérez Montero fue a partir de la realización de este plano que se designó a Besnes «Litógrafo del Estado», título similar al ostentado por Bacle en Buenos Aires. Si bien Besnes incursionó en la litografía, no tenemos referencia, como ya se dijo, que fundara un establecimiento propio dedicado a la estampación. Desde 1838, aproximadamente, encontramos el establecimiento del que era titular su hijo, y con el cual parece haber colaborado. De hecho la información que aparece en el plano remite a su título, pero refiere a su vez a la Jefatura Política: «Publicado oficialmente por el Litógrafo del Estado D. Juan Manuel B. Irigoyen. C. de las Cámaras-Dpto. de Policía».[377]

---

376 José María Reyes (Córdoba del Tucumán, 1803-Montevideo, 1864). Militar y cartógrafo, presidió la Comisión Topográfica. Se ocupó del trazado de la denominada «Ciudad Nueva» de Montevideo, con su planta ortogonal teniendo como eje una avenida principal, 18 de Julio. Intervino en la cuestión de límites con el Brasil y, vinculado a Manuel Oribe, se encargó del trazado de las líneas defensivas del Cerrito, de las que sitiaban Montevideo y de la delineación de la Villa Restauración.

377 Pérez Montero, Carlos, *La calle del 18 de Julio...* o. cit., p. 231.

Foto 51. Plano de Montevideo (1843) levantado por Besnes e Irigoyen

Fuente: Pérez Montero, Carlos, La calle del 18 de julio… o. cit., p. 233

El «Plano topográfico de la ciudad y cercanías de Montevideo en el que se demuestra las posiciones de las fuerzas de la plaza y las del ejército sitiador. Levantado por el Agrimensor D. Pedro Pico 1846»,[378] de 53,5 x 42,5 cm., al ampliar su foco distanciándose de la planta urbana proporciona una vista aérea de la bahía y las inmediaciones de la ciudad, campos casi vacíos, hoy ocupados por los distintos barrios. Lleva asimismo la escala y la orientación Norte-Sur. Si bien el dibujo se realizó en Montevideo, la firma del establecimiento en el ángulo inferior izquierdo «Lith. N. Chaix et Cie.» no está registrada en los relevamientos locales, correspondiendo a una casa francesa. Como se dijo fue una práctica habitual enviar los dibujos originales para ser estampados en países europeos, costumbre que no dejó de cultivarse al instalarse talleres litográficos en Montevideo, dotados con personal calificado para llevar adelante estos trabajos.[379]

El plano que lleva por título «Plano de Montevideo Antigua y nueva Ciudad 1848» no lleva firma, ya que el ejemplar que se conserva en el Museo

378 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 4, lámina 6.

379 El arquitecto Carlos Pérez Montero, en *La calle del 18 de Julio…* o. cit., se refiere a un plano de Pico del mismo año y título, pero de dimensiones algo menores 49 x 39,5 cm, también estampado en París, pero en la Litografía Tierry Frères. Este plano integraba el folleto *Lettre a M. les Membres de L'Assamblée Nationale sur la question de la Plata par Charles Christofle Manufacturier Accompagnée des pieces suivantes Notice Geographique; plan de Montevideo Carte Geographique pour servir a L'Etude de la question du Río de la Plata Notice Chronologique, Historique et Politique*, París, Imprimerie D'Eugène Duverger, 1849.

Histórico Nacional[380] ha sido recortado y se le añadió un borde de papel color rosado. La pieza mide 29,5 x 19 cm. Presenta un desarrollo de la planta urbana que refleja la planificación de José María Reyes, pero no la realidad de lo urbanizado en ese momento. Las calles aparecen con sus denominaciones, establecidas por la nueva nomenclatura de 1843, con las referencias de las mismas en el borde inferior. El aspecto más interesante es la delineación de las fortificaciones de la parte de tierra que defendían la ciudad durante el Sitio. Dadas sus dimensiones se trata de un plano portable, diríamos «de bolsillo».

De 1849 es el «Plano topográfico de la ciudad de MONTEVIDEO capital del Uruguay...».[381] Fue levantado por el Capitán Juan P. Cardeillac dos años antes, en 1847, por orden del General D. Manuel Correa. Se centra en el casco urbano (ciudades Vieja y Nueva) y la Estanzuela, la Aguada, e inmediaciones de la ciudad. También este plano hace énfasis en los aspectos defensivos y bélicos, indicando la «primera y segunda línea de fortificaciones que para su defensa se construyeron desde 7 de enero de 1843: el cual indica las baterías y guardias avanzadas del Ejército sitiador, mandado por el Brigadier General D^{n}. Manuel Oribe». Se indican asimismo las «casas destruidas por las minas del Sitiador». En este plano sí se representa la urbanización real, superpuesta al amanzanamiento de Reyes, quedando todavía grandes áreas sin edificar. Lleva también indicación de la orientación Norte-Sur y la escala. Sus medidas son 71 x 54,5 cm, y fue realizado en la «Imprenta Litográfica de Mège y Lebas», litógrafos ya en actividad desde hacía algunos años, a los que vimos estampando escenas rurales e imprimiendo certificados diversos.

Desde el punto de vista artístico —exceptuando los planos más importantes, decorados con vistas, que corresponden a la segunda mitad del siglo XIX— se trata de producciones de menor interés, pero no podemos dejarlos de lado dada la importancia que tuvieron. La planimetría urbana fue abordada por artistas de la talla de Juan Manuel Besnes e Irigoyen, quien en 1836 había realizado un gran plano a pluma y tinta titulado «Plano Topográfico de Montevideo y traza de la nueva ciudad por el Coronel de Ingenieros Don José María Reyes», que se conserva en la Biblioteca Nacional de esta ciudad. La afluencia de población inmigrante, de los intelectuales exiliados argentinos, de los viajeros que se mostraban curiosos ante los edificios y las costumbres de la pequeña población, las necesidades defensivas durante el Sitio, acicatearon el interés por plasmar en el papel la planta y la dinámica urbanas.

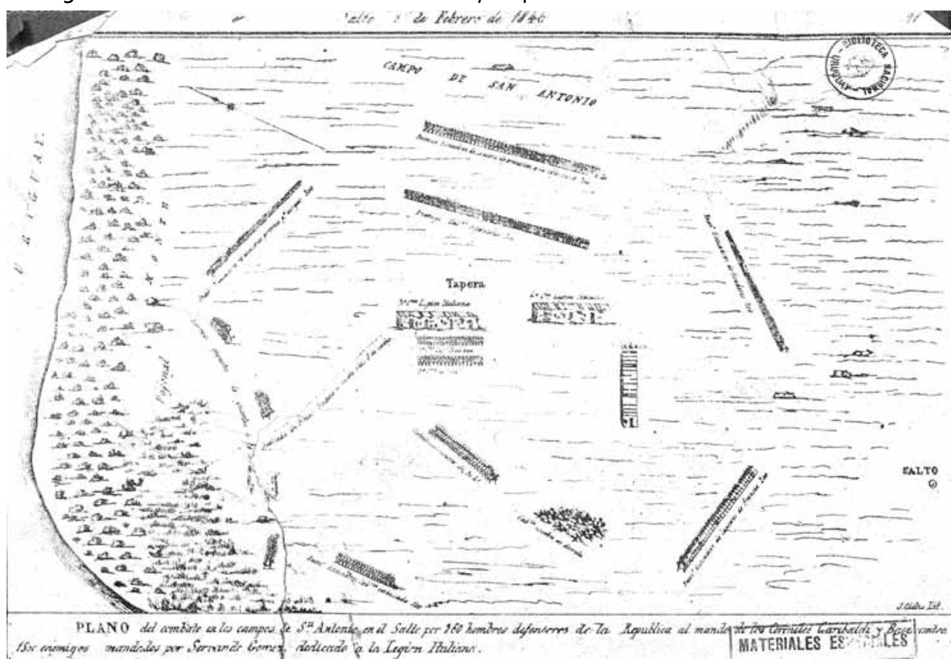
380 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 4, lámina 7.

381 Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 4, lámina 8.

Planos de carácter bélico

Durante la Guerra Grande la producción de planos siguió dos caminos: aquellos que mostraban la planta urbana y suburbana de Montevideo, dando cuenta, en algunos casos, de las líneas defensivas y ofensivas de los bandos en conflicto y de los principales daños causados por los sitiadores, y los planos de combates, como el realizado por Gielis titulado «Combate de San Antonio», que podría incluirse en el reportaje gráfico. En el mismo se señalan las posiciones de las fuerzas de Garibaldi y de las oribistas en el enfrentamiento del 8 de febrero de 1846. Al avanzar Garibaldi y sus fuerzas desde Salto para proteger el retorno del General Medina y doscientos efectivos, refugiados en Brasil después de la derrota de India Muerta, los garibaldinos fueron atacados por Servando Gómez cerca de la barra del arroyo San Antonio. Las fuerzas de Gómez superaban ampliamente a las de Garibaldi, pero este logró resistir y llegar a Salto. Fue por este combate que el gobierno de la Defensa ascendió a Garibaldi a General y tributó grandes honores a la Legión Italiana.

Foto 52. Plano del Combate de San Antonio, 1846



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

La leyenda, bajo el plano dice «PLANO del combate en los campos de Sn. Antonio en el Salto por 250 hombres defensores de la República al mando de los Coroneles Garibaldi y Baez contra 1500 enemigos mandados por Servando Gómez, dedicado á la Legión Italiana». La firma «J. Gielis Lit.» dentro de la estampa, ángulo inferior derecho. Lleva por título sobre la estampa «Salto 8 de Febrero de 1846».

Como las escenas de batallas navales, que concitaron la atención de varios estampadores, otros litógrafos también prestaron atención a este asunto: conservamos la descripción hecha por la prensa de una litografía proyectada por Ramón Irigoyen, en la cual figuraría el plan del combate. Y resulta interesante cómo planos e imágenes se complementaban para brindar una información más detallada, tanto de los episodios bélicos como del desarrollo urbano. Si a esto sumamos los textos alusivos o descriptivos aparecidos en la prensa, el mensaje era más completo aún. Del Combate de San Antonio se conserva una estampa, realizada en Europa, pero difundida localmente; el plano de Buenos Aires de Bacle se acompaña de una vista de la ciudad; el plano de Montevideo donde se indican los daños causados por los bombardeos de los sitiadores sobre las propiedades se completaba con la estampa de Besnes y Bettinotti de la serie «Sitio de Montevideo», que muestra la explosión de una mina en la casa de Juan Buero. Entonces encontramos distintas fuentes de información visual y escrita que podían manejarse simultánea o sucesivamente para comprender cabalmente un aspecto de la realidad, o la versión que proponían los realizadores de estos mapas y estampas.

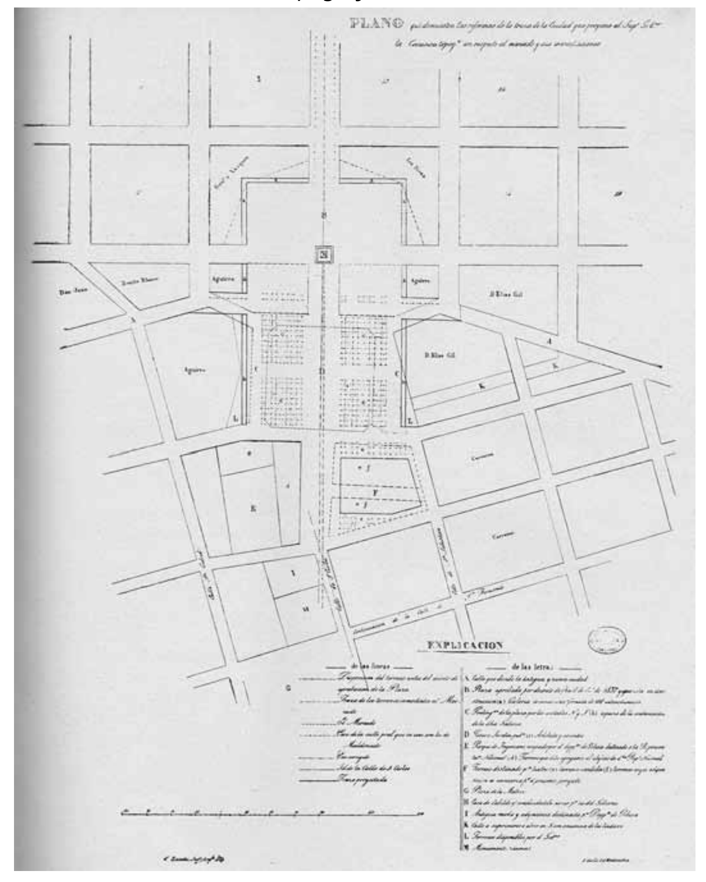
Planos sobre propuestas de remodelación urbana y sobre proyectos edilicios

Una línea de planos litografiados se centra en los proyectos de carácter edilicio y de creación o remodelación de espacios públicos. Se trata de iniciativas de carácter técnico que complementaban la información escrita consignada en las distintas propuestas y en las descripciones sobre la nueva distribución espacial programada en los inicios de la expansión de Montevideo. Aquí se sitúa el plano del arquitecto Carlo Zucchi, inserto en la *Memoria de la Comisión Topográfica...* de 1837.[382] Se trata de un plano litografiado por Gielis, sobre dibujo del mismo Zucchi. Se titula «Plano que muestra las reformas de la traza de la Ciudad que propone al Sup^{r} Gob^{no} la Comisión Topog.^{a} con respecto al mercado y sus inmediaciones». Lleva las referencias correspondientes y la identificación del litógrafo «J. Gielis Lit. Montevideo» en el ángulo inferior derecho.

Sin dudas la figura de Zucchi destaca claramente en este emprendimiento como el referente más calificado de la Comisión Topográfica. En su función como ingeniero-arquitecto de ella ideó un proyecto para eliminar la antigua Ciudadela. La mole militar, además de su significación negativa para la nueva institucionalidad republicana, al recordar el dominio colonial español, constituía un estorbo en lo que sería la parte central de la ciudad. La delineación de la «Ciudad Nueva» por José María Reyes había dejado a la Ciudadela en el centro de la población, por lo que Zucchi proponía su demolición y su sustitución por un parque arbolado y una plaza, la plaza Independencia, en la cual se alzaría una columna conmemorativa.

382 *Memoria elevada por la Comisión Topográfica...*, o. cit.

Foto 53. Plano de las modificaciones propuestas para la zona central de Montevideo, inserto en la *Memoria de la Comisión Topográfica…* o. cit.



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Otro plano litografiado sobre aspectos edilicios que involucra a Zucchi es el que propone distintas ubicaciones para el teatro de Montevideo, titulado «Plano que facilita la demostración del Informe acerca de la localidad de los terrenos que la Comisión Directiva [de la Sociedad de Accionistas] tiene en vista para la construcción del Nuevo Teatro». En este plano se manejan tres posibles solares para la edificación del que sería luego el «Teatro Solís». Al ser la propuesta de Zucchi de 1841, figura en el plano la remodelación proyectada en 1837 de la zona de la plaza Independencia.

En esta oportunidad se envió a litografiar el plano a la «Litografía de las Artes» de Buenos Aires, propiedad de Pellegrini, aunque el libro de Zucchi se imprimió en Montevideo.[383] La firma del establecimiento figura en el borde

383 Zucchi, Carlos, *Proyecto de Teatro…*, o. cit.

inferior hacia la izquierda, y la del arquitecto a la derecha. Zucchi y Pellegrini se conocían de su estadía conjunta en Buenos Aires durante la década de 1820 y parte de la de 1830. No debemos olvidar que los dos fueron técnicos llegados a Buenos Aires para ocuparse de los proyectos de desarrollo urbano e iniciativas técnicas que impulsó Bernardino Rivadavia. La caída del gobierno dejó a ambos, y a otros técnicos, sin trabajo. Pellegrini explotó su conocimiento del dibujo, dedicándose a la realización de retratos y a la litografía, mientras que Zucchi emigró a Montevideo en 1836, donde obtuvo un cargo en la Comisión Topográfica. Es interesante señalar que para 1841, el conflicto político-militar entre el Gobierno de Buenos Aires y el de la República Oriental ya se había iniciado, habiendo comenzado dos años antes el bombardeo en imágenes de la prensa antirrosista. Sin embargo, no hubo impedimento para que un trabajo que podemos calificar de «neutral» destinado a la capital oriental se realizara en Buenos Aires. Debemos recordar que la normativa sobre imprenta vigente en la vecina capital desde 1832 era sumamente estricta con respecto a los materiales a imprimir, debiéndose pedir la autorización correspondiente.

Hasta el inicio del Sitio, en 1843, las autoridades se mostraron sumamente optimistas respecto a las proyecciones de crecimiento demográfico y económico, y por tanto urbano, de la capital. La incipiente expansión se vio interrumpida por el conflicto, pero se reinició después de 1851. Es lógico entonces comprender el interés en estos planos y publicaciones que mostraban a la población el resultado auspicioso de los gobiernos republicanos y de los períodos de paz.

Litografía y reportaje gráfico

Un aspecto fundamental de la litografía fue su utilidad como herramienta para dar a conocer acontecimientos y personajes de actualidad. En ese sentido se incorporó a los medios de prensa diaria y periódica, pero también corrió paralelamente a ellos, ilustrando de forma independiente lo que aquellos informaban. Junto con los dioramas y cosmoramas,[384] aunque sin el aspecto dramático, efectista, impactante y de espectáculo público de estos últimos, contribuyó a la circulación de la información contemporánea, presentándola en forma de imágenes, escenas y planos. La sencillez del método y la rapidez de trabajo que permitía la hacían un medio ideal para la difusión inmediata.

Nuevas formas y medios de comunicación

Para comprender la circulación de noticias en la época, lo que ha sido abordado como tema de investigación en sí mismo, se debe atender a los distintos canales de comunicación imperantes y a los que en forma dinámica se iban sumando en una sociedad de progresiva complejidad, donde la dicotomía medio rural/medio urbano era todavía muy fuerte, y en este se afirmaba la asimilación de elementos culturales europeos. Se estableció antes que entre las formas de comunicación vigentes en la sociedad oriental encontramos en primer lugar a la oralidad y a la interacción personal. Se incluyen aquí las conversaciones en las pulperías o durante los viajes en carreta, las ruedas de mate y las guitarreadas, las relaciones de vecindad, la escucha casual de una información o un «chisme», el intercambio con tropas de paso, en síntesis el predominio de la comunicación verbal que caracterizaba a amplios sectores de la sociedad platense.

Pero esta oralidad no era patrimonio exclusivo de la campaña «bárbara» y de los sectores populares. En la ciudad y entre los sectores adinerados y «cultos» o progresivamente «europeizados» también estaba presente. Los salones particulares, en los cuales se recibía a diplomáticos, artistas y científicos, o exiliados políticos, eran también un semillero de informaciones. Los álbumes conservados, pertenecientes a personalidades y damas de la sociedad constituyen una fuente muy rica para analizar el entretejido de relaciones de los sectores altos montevideanos, ya que era casi una norma presentarlos a los visitantes para que dejaran en ellos una dedicatoria, una composición poética o un dibujo como recuerdo.

Espacios privilegiados y que deben ser considerados como centros relevantes de generación de información oral, escrita y en imágenes en la ciudad fueron los miradores y las azoteas, y la iconografía lo muestra claramente. También es notoria la influencia que tuvieron en la afirmación de la sensibilidad

384 Ver Beretta, Ernesto, «Antes del daguerrotipo...» o. cit., y Beretta, Ernesto, «Espectáculos visuales del siglo xix. Los gabinetes ópticos montevideanos», en *Almanaque 2009 del Banco de Seguros del Estado*, Montevideo, Banco de Seguros, 2009, pp. 164-169.

romántica. El viajero sueco Carlos Eduardo Bladh, quien visitó Montevideo en 1830 y 1831[385] dejó una referencia acerca de su importancia en el contexto de la vida urbana:

> Las familias se reúnen en sus *azoteas*, nombre que ellos dan a las terrazas que se hallan sobre los techos de las casas, y allí toman té, limonada o ponche, y tienen sus tertulias, sus conciertos y, a veces, hasta bailan. Aquí se respira aire más puro, y uno siente como se expanden los pulmones. Incluso hallándose solo se siente uno feliz, ya que se está en compañía de la pureza de la atmósfera, de las grandes estrellas que titilan en la hermosa bóveda del celeste cielo, y, a veces, del maravilloso claro de luna que, dicho en breves palabras, produce una corriente diamantina sobre la superficie del mar desde el punto en que uno contempla el infinito. Pero si uno desea conversar, los vecinos más próximos siempre le brindan la oportunidad más agradable: solo es necesario acercarse o pasar la portezuela o el largo muro que separa estas azoteas, para de inmediato hallarse en compañía, y siempre es uno bienvenido.
>
> Sobre estas azoteas están construidos los mencionados miradores. Son pequeñas casas que pueden contener en la parte inferior una o dos habitaciones en las cuales hay sillas, sofá y mesas. Desde una de las paredes arranca una pequeña escalera hacia el techo de estos pequeños edificios y desde allí, mediante un catalejo se puede descubrir la llegada y la salida de los barcos. Todas las mañanas se ven estos miradores ocupados por curiosos espectadores…[386]

Basta subir a alguno de los miradores que se han conservado para entender la apreciación de Bladh. Tomemos como ejemplo el mirador de la «Casa de Ximénez», perteneciente al Museo Histórico Nacional. Residencia construida frente a las «Bóvedas» por un rico comerciante andaluz en las primeras décadas del siglo XIX, desde su mirador se tiene aún, pese a las transformaciones urbanas y portuarias, una vista privilegiada de la bahía, el cerro y parte de la ciudad. Se compone de una habitación cuadrangular de aproximadamente 3 x 3 metros con una ventana balcón en cada una de sus caras. Saliendo a la azotea, por una pequeña escalera de hierro exterior se accede al techo del mirador, con lo cual esta estructura permite una vista desde un segundo y tercer piso de la edificación. Se ajusta exactamente al modelo descripto por el viajero sueco. Desde estos miradores se distinguía la partida y llegada de barcos, de convoyes de carretas, o de tropas militares. Desde lo alto las informaciones se derramaban rápidamente a la calle.

No debe olvidarse que entre los sectores adinerados de Montevideo los esclavos y los sirvientes constituyeron también un vehículo de información hacia el interior de la residencias, para sus amos o patrones y de lo comentado en ellas

385 Ver Bladh, Carlos, *Viaje a Montevideo y Buenos Aires y descripción del Río de la Plata y las Provincias unidas del mismo nombre, el Paraguay, las Misiones y la República Oriental del Uruguay o Cisplatina,* Estocolmo, Impreso por L. J. Hierta, 1839. Fue publicado como «El Uruguay de 1831 a través del viajero sueco Carlos Eduardo Bladh», en *Revista Histórica publicación del Museo Histórico Nacional*, Año LXIV (2.ª época), Tomo XLI, n.os 121-123, Montevideo, Impresora Uruguaya Colombino, 1970, pp. 705-730.

386 Ibídem, pp.717-718.

hacia el exterior. «Hacer los mandados» implicaba más que traer a las cocinas la carne, verduras y frutas para la comida diaria, o recibir al aguatero o al lechero. Era también oportunidad de informarse, desde una perspectiva si se quiere «popular», de las noticias y habladurías del momento, que luego ascendían por boca de los sirvientes, y a la par que la taza de chocolate o el mate hasta los amos. Lo que estos sirvientes escuchaban al atender a las visitas en las tertulias podía ser luego comentado durante las tareas diarias con los otros esclavos o sirvientes, o con proveedores y vecinos.[387] La litografía publicada por *El Telégrafo de la Línea…*, en 1844, en la serie «Sitio de Montevideo», comentada en el capítulo titulado «Escenas bélicas y combates navales», en la que aparece un soldado conversando con una lavandera que lleva el atado de ropa sobre su cabeza, puede ilustrar sobre la comunicación interpersonal durante la primera mitad del siglo XIX. También la litografía de *El tambor de la línea*, en la cual Reyes y Oribe suben a la azotea refiere al valor de este espacio, desde el cual se podía divisar la movilidad de las tropas.

Pero ya entonces, Montevideo se caracterizó por la eclosión de la prensa escrita en forma de periódicos, semanarios, diarios, hojas sueltas, folletos… y la incorporación de estampas a los mismos, y su circulación independiente. Unos y otras constituyeron una vía de comunicación privilegiada que sirvió simultáneamente tanto a la información de sectores alfabetizados como analfabetos. La presencia de periódicos ilustrados facilitaba la circulación de la propaganda. En las ruedas de mate o en las postas de campaña una única persona presente que supiese leer podía informar al resto[388]. Las mismas fuentes de la época explicitan el peso de la lectura colectiva. Refiriéndose a la lectura del periódico *El Grito Argentino*, los redactores escribieron:

> Los buenos campesinos no le temen, no; así es que se nos pide El Grito de muchas partes de la campaña de Buenos Aires; y nos consta del modo más positivo que cuando llegan a agarrar uno, lo leen en rueda, en los ranchos, pulperías, carreras…[389]

Si no estaba presente quien pudiese hacerlo, las imágenes, interpretadas correctamente, se encargaban de brindar la información. Gabo Ferro refiere la vigencia de esta prensa ilustrada, pero reconociéndola como parte del dominio de la cultura letrada y, en el caso de la prensa antirrosista, de la propaganda desembozada. Al analizar una de las litografías de *El Grito Argentino*, escribe:

---

387 Una de las obsesiones de los sectores altos porteños durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas fue la delación por parte de los sirvientes, o su venganza, calumniándolos con los agentes de la Mazorca. Esto podía desembocar en el asalto a la residencia con rotura de vidrios, loza, tapizados y mobiliario, la humillación pública o, incluso, la muerte. De allí que cuidasen mucho lo que hablaban en presencia de aquellos.

388 Ana Frega analiza los lugares de sociabilidad, la presencia de tertulias y clubes, así como los soportes para la enunciación de mensajes durante el período revolucionario. Ver Frega, Ana, «La dimensión de lo privado en tiempos revolucionarios», en Barrán, José Pedro, Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa, (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay, Tomo I, Entre la honra y el desorden 1780-1870*, Montevideo, Taurus-Santillana, 1996, pp. 149-171.

389 *El Grito Argentino*, n.º 16, Montevideo, 21 de abril de 1839. Asimismo, citado por Gabo Ferro, o. cit. p. 155.

Con la apropiación de su voz, la cultura letrada se apropia también del mundo del otro, de sus tonos, enunciados, nombres, asigna funciones y jerarquías generando una ficción de realidad.
En esta literatura *para el pueblo* —según el notable análisis que Josefina Ludmer hace del género— advertimos otra pretendida operación instructiva. El texto mismo representa las formas de circulación y reproducción e instruye mediante la escritura ordenando la oralidad. Funcionando como un reglamento, *dicta* a sus lectores y oyentes su pretendida *performance.*

Lectores y no lectores son representados con este objetivo en el siguiente dibujo titulado: Una reunión de patriotas...
Esta lámina cierra el número 16 (21 de abril) representando una situación de lectura colectiva en una reunión de gauchos. El que sostiene EGA [El Grito Argentino] dice:
«Compañeros, aquí está el grito lindo, y *habla* de las marcas». Otro *lee en voz alta* del papel: «Abajo el Tirano y cobarde Juan Manuel Rosas».
«Alcemos de una vez el poncho», dice el que tiene el puñal a sus pies y va a jugar la carta.
«*Prueba que habla* el alma y la purita verdad».
«No se ha de quedar con las tierras que nos ha quitao», dicen los otros dos jugadores.
La figura femenina que sirve mate a los gauchos no tiene voz.
Es difícil suponer que esta escena haya sucedido, pero la idea de EGA no es representar una realidad sino producirla.
Operación similar puede verse desde la siguiente afirmación mientras declara lo extensivo de la práctica de la lectura colectiva:
«El Tirano Rosas anda con cien ojos para que vosotros, valientes soldados argentinos, no leáis jamás, *ni oigáis leer* más papeles que su inmunda *Gaceta*; y para que no llegue a vuestras manos *El Grito*, este grito de vuestra patria, que os dice la verdad, y os muestra las desgracias que podéis evitar. Procurad, soldados, procurad leer *El grito*; y os convenceréis de que nosotros somos vuestros amigos, vuestros hermanos.[390]

Una conjunción interesante de cultura letrada y oralidad la constituyeron las tertulias literarias, uno de cuyos primeros ejemplos fue el «Salón Literario» de Buenos Aires. Este salón fue fundado en 1836 por el uruguayo Marcos Sastre, quien se había trasladado a aquella ciudad en 1833. El éxito de su «Librería Argentina» lo impulsó a abrir dicho salón, «como un lugar donde dialogar sobre nuevas ideas y orientar a la inteligencia floreciente de la juventud más prometedora de Buenos Aires».[391]

Pero también en Montevideo, quizás al impulso de los exiliados argentinos, los salones o tertulias de carácter cultural comenzaron a ser una realidad en las décadas de 1830 y 1840. La «Librería de Hernández» fue «centro de una reunión intelectual de brillo tan alto como podría ser la reunión de los primeros talentos literarios rioplatenses, refugiados en nuestra capital huyendo de la barbarie

390 Ibídem, pp. 153-155.
391 Katra, William, o. cit., p. 54.

rosista».[392] Julio Speroni Vener coincide en que ella pudo haber sido sede de una tertulia literaria, y cita a Antonio Pereira, quien escribió: «Allí recuerdo haber visto concurrir al poeta Mármol, á Echeverría, á Mitre y á tantos argentinos ilustres que estaban expatriados... También allí conocí á Acha, á Berro, á Figueroa y á muchos más compatriotas distinguidos».[393] A la vez, esta librería era un referente ciudadano sobre los más diversos temas culturales. El Abate Louis Comte, quien presentara el daguerrotipo en Montevideo,[394] radicado en la ciudad por cuestiones de salud, había conversado con Hernández para el dictado de sus clases de francés, dibujo, aritmética, botánica e Historia Natural.[395] También participó en la difusión de cuestiones de actualidad, ya que en su vidriera se exhibieron los documentos tomados al General Echagüe tras la derrota de Cagancha, las cartas que condenaron a muerte al comerciante Luis Baena[396] y al menos un daguerrotipo tomado por el Abate Comte, una vista de la calle San Sebastián (actual calle Buenos Aires).[397] No debe pasarse a la ligera el valor de esta Librería de Hernández, y menos aún de su propietario. Jaime Hernández fue a la vez promotor de talleres tipográficos: Imprenta Hispano-Americana, de los Amigos, Hernández y Cía, editando folletos, libros y periódicos. Dado que algunos de sus impresos, como *Paulino Lucero...* o *La encuetada...* incorporaron imágenes, es probable que Hernández estuviera interesado en las nuevas técnicas de producción de estampas para ilustraciones y en el perfeccionamiento de los medios de comunicación visual, tanto textos como imágenes.

Un enfoque interesante para abordar esta pluralidad de medios de comunicación, enfoque vinculado al estudio de la percepción burguesa del siglo XIX, es el que realiza Donald Lowe.[398] Este autor toma en consideración la percepción como un «todo reflexivo», la cual se encuentra condicionada por tres factores: «los medios de comunicación que enmarcan y facilitan el acto de percibir», la

392 Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías...* o. cit., entrada Hernández, Jaime, p. 622.

393 Pereira, Antonio, *Nuevas cosas de antaño*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1898. Citado en Speroni Vener, Julio, o. cit., p. 517.

394 Ver Broquetas, Magdalena, (coord.), Bruno, Mauricio, Von Sanden, Clara, y Wschebor, Isabel, *Fotografía en Uruguay Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, CMDF, 2011. También Varese, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en el Uruguay Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

395 Diario *El Nacional*, Montevideo, 17 de marzo de 1840.

396 Fernández Saldaña, José María, *Diccionario uruguayo de biografías...* o. cit., entrada Hernández, Jaime, p. 622 y 623.

397 Diario *El Nacional*, Montevideo, 6 de marzo de 1841.

398 Lowe, Donald, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Sin perder de vista que este autor trabaja con una formación social específica de Europa, considero que por sus características culturales y por las actividades desarrolladas, las élites dirigentes e intelectuales de Montevideo y de Buenos Aires pueden ser incluidas en esta perspectiva.

jerarquización de los sentidos «que estructura al sujeto como perceptor encarnado» y las presuposiciones epistémicas.

Para Lowe la introducción de la imprenta estableció la «cultura tipográfica»:

> Estandarizó no solo textos sino también calendarios, diccionarios, mapas, cartas, diagramas y otras ayudas visuales, por lo que se puso de manifiesto el valor de la «afirmación pictórica exactamente repetible».[399]

Los medios de comunicación enfatizan diferentes sentidos y su combinación, y el cambio de la cultura de los medios lleva a la modificación de la jerarquización de los sentidos. En consecuencia, la cultura tipográfica priorizó la vista: «gradualmente acostumbró el ojo a la presentación de mensajes en un espacio formal y visual».[400]

Es válido entonces preguntarnos en qué cultura (oral, quirográfica o tipográfica) se encontraban las sociedades urbanas y portuarias rioplatenses, Buenos Aires y Montevideo, abiertas a las influencias exteriores, y en qué cultura se encontraba la campaña. En el medio urbano del siglo XIX rápidamente se sumó la fotografía: «La revolución fotográfica de mediados del siglo XIX hizo que el objeto de la vista, la imagen visual, fuese mucho más exacta en todos sus detalles que la ilustración impresa»,[401] lo que habría reforzado el sentido de la vista. En síntesis,

> En cada período la cultura de los medios de comunicación forja el acto de percibir; el sujeto queda delimitado por una diferente organización jerárquica de los sentidos, y el contenido de lo percibido lo ofrece un conjunto distinto de reglas epistémicas. Por consiguiente, el campo perceptual constituido por ellos es una formación histórica, que difiere de un período al siguiente.
> […]
> El campo de percepción de la sociedad burguesa, desde el último tercio del siglo XVIII hasta el primer decenio del siglo XX, estuvo constituido por una cultura tipográfica que fue complementada por la revolución fotográfica y, debido a ello, por una visualidad extendida…[402]

Debemos entonces tener presente el tipo de sociedad urbana y rural imperante y en transformación del Uruguay de la primera mitad del siglo XIX, con sectores europeizados en el medio urbano y una cultura progresivamente visual (prensa escrita, estampas, pinturas, cosmoramas, panoramas, fotografía).

Las estampas de actualidad

Paralelamente a la publicidad marcadamente tendenciosa, entendible en el marco del conflicto regional de la Guerra Grande y el Sitio, nos interesa la litografía en sí como elemento documental de actualidad. De este modo, las estampas con alegorías o recreaciones más o menos fantasiosas, como sucede con

399 Ibídem, p. 17.
400 Ibídem, p. 24.
401 Ibídem, p. 25.
402 Ibídem, pp. 34 y 35.

algunas imágenes de *Muera Rosas*!... o *El Grito Argentino* no se integran a esta categoría. Sin embargo no puede ignorarse que en muchas de ellas hay elementos verídicos, y que dichas estampas vieron la luz poco después del acontecimiento ilustrado. Si bien toda descripción en texto e imágenes es sesgada, en el marco de las producciones de sentido con fines determinados, nos referimos aquí especialmente al registro mediante imágenes de acontecimientos del momento, en general esbozadas por el dibujante en el transcurso de los hechos, o realizadas poco después a partir de apuntes o bocetos, descripciones verbales o escritas. Estas imágenes eran objeto de contemplación, pero también de comentarios, evaluaciones, discusiones, en la medida que muchas veces se acompañaban de textos que ampliaban la información visual, y viceversa.

En Montevideo, las noticias y su difusión, oral, escrita, y en imágenes, en forma independiente o simultánea, se comenzó a imponer en este período. Dependiendo de su grado de instrucción, sus vínculos interpersonales, sus itinerarios urbanos o rurales, las informaciones de actualidad eran vertidas en el territorio por los habitantes y viajeros. El respaldo de los textos no constituyó una novedad absoluta, ya que la prensa venía desarrollándose desde principios del siglo, y la lectura de bandos y la circulación de decretos impresos se daba desde la colonia, pero sí lo fue la incorporación de estampas a diarios y periódicos o su circulación independiente. Esos materiales matizaron sin dudas la oralidad y la lectura, el intercambio de ideas y las discusiones, aportando nuevos elementos de juicio.

Esta nueva orientación de los litógrafos y editores de prensa locales encuentra paralelos en otras partes del mundo. En los Estados Unidos, los estampadores Nathaniel Currier y James Merrit Ives están considerados como precursores de los reporteros gráficos. En 1840 *The Sun* publicó una estampa sobre el incendio del vapor *Lexington*, en el que murieron más de cien personas, acompañada por las declaraciones del capitán del barco. Apenas tres días después del suceso, este medio de prensa concitó la atención del público al difundir una imagen que permitía recrear visualmente el drama narrado por el marino. «Desde entonces, cada vez que ocurría algún hecho notable, la empresa Currier and Ives enviaba a algún artista para tomar apuntes del natural y realizaba en seguida la grabación correspondiente».[403]

En su libro *The artist as reporter,*[404] Paul Hogarth se refiere a distintos artistas que trabajaron como dibujantes para los medios de prensa y revistas de divulgación, realizando las ilustraciones que acompañaban las noticias. Considera que gran parte del arte del pasado y del presente, fue consecuencia de la respuesta de los artistas al entorno de su propio tiempo. En este sentido, las caricaturas de

403 «Dos litógrafos norteamericanos del siglo XIX: Nathaniel Currier y James Merrit Ives», en *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de agosto de 1943, sección segunda. Ver asimismo Peters, Harry T., *Currier & Ives, Printmakers to the American People*, Nueva York, Doubleday, Doran & Co, Inc, 1943.

404 Hogarth, Paul, o. cit.

Daumier sobre el proceso de transformación de París bajo el Segundo Imperio constituyen una nota de humor sobre un tema de actualidad que impactó la vida cotidiana y económica de los parisinos.

Como litografías, xilografías o grabados, estas imágenes precedieron a la posibilidad de incorporar directamente las fotografías en las páginas. Inicialmente daguerrotipos y otros soportes fotográficos eran proporcionados a dibujantes y grabadores, quienes los copiaban con fidelidad, o tomándose algunas libertades, insertando el resultado en las páginas con textos impresos. En el número del 1 de julio de 1848, *L'Illustration Journal Universel* publicó el grabado de una de las barricadas levantadas en la calle Saint Maur, a partir de los daguerrotipos tomados por Thibault. Estas imágenes se cuentan entre los primeros ejemplos de ilustración en prensa para temas de actualidad a partir de fotografías.

Asimismo, los editores de diarios, periódicos y revistas contrataban artistas que recorrían grandes distancias hasta regiones lejanas para tomar apuntes, luego traducidos en grabados y litografías destinados a artículos o álbumes. Durand Brager[405], dibujante y pintor que también residió en el Río de la Plata, participó como artista corresponsal de *L'Illustration...* durante la Guerra de Crimea, realizando los apuntes que luego eran publicados como grabados en las páginas de la revista.[406]

En Montevideo, los medios de prensa manifestaron un creciente interés por la incorporación de imágenes de asuntos de actualidad. En general, dadas las dificultades que encontraban para insertar las estampas en la diagramación de las páginas, se colocaban sueltas entre las hojas de los números (como en *El Telégrafo de la Línea*), o bien ocupando página entera (como en *El Grito Argentino*), aunque hubo excepciones. Uno de los primeros ejemplos de ilustración de un tema de actualidad, aunque completamente absurdo, es la noticia ya referida, dada por el diario *El Universal*, de un ser híbrido, nota acompañada por un dibujo de la criatura. En 1841, el diario *El Nacional*, anunció en reiteradas ocasiones que el periódico *El Talismán* tenía en preparación una estampa que reproducía un daguerrotipo en el que se veía el frente de la catedral, la cual se comentó en el capítulo «Paisajes, tipos humanos y escenas costumbristas». De acuerdo a Hogarth:

> El rol del artista en la prensa periódica solo cobró relevancia en los años 1840, cuando se afianzó la nueva prensa ilustrada para la naciente clase media. Estos nuevos papeles ilustrados influyeron muchísimo en la comunicación visual de su tiempo, dotando a los artistas de su más grande audiencia... [407]

405 Jean Baptiste Henri Durand Brager (Dol, Francia 1814- París, 1879), se formó como pintor con Eugène Isabey, uno de los ilustradores de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* del barón Taylor. Dedicó buena parte de su vida a viajar, visitando desde la isla de Santa Helena con motivo de la repatriación a París de los restos de Napoleón, al Río de la Plata, Brasil y África.

406 Hogarth, Paul, o. cit.

407 Ibídem, p. 12. Traducción del autor.

Este autor expone una situación que también encontramos en el Uruguay en el período cuya producción litográfica estamos analizando: lo circunscripto de la prensa escrita a los centros urbanos durante parte del siglo XIX. Los medios de comunicación en el país fueron sumamente limitados hasta avanzada dicha centuria. Los vapores que surcaban el río Uruguay eran el transporte más moderno hasta que el ferrocarril fue extendiéndose en la segunda mitad del siglo. La circulación de las noticias impresas —y de la correspondencia— era más lenta. Sin embargo, en el medio urbano proliferaban las publicaciones, se superponían algunas durante varios años, mientras que otras alcanzaban pocos números, siendo sustituidas por nuevos títulos, como sucedió con los periódicos antirrosistas y antioribistas. De allí que la circulación de la prensa escrita y de las estampas deba circunscribirse principalmente a las grandes ciudades.

Los periodistas actuantes en Montevideo, como Florencio Varela,[408] redactor del diario *Comercio del Plata,*[409] se mostraban muy interesados en los sistemas de impresión y edición utilizados en Europa. Este, en su diario de viaje por Inglaterra y Francia, en 1843-1844, cuando fue comisionado por el Gobierno de Montevideo, visitó la sede de *Illustrated London News*, que en 1842 había alcanzado un tiraje de 60.000 ejemplares.[410] Resulta evidente el interés de Varela en conocer las nuevas posibilidades técnicas y la organización de estas publicaciones considerando su participación en el periodismo, que cultivó hasta su muerte. Pudo constatar en esta oportunidad el lugar que iban ocupando las imágenes en las publicaciones diarias y periódicas. Henry Vizetelly, vinculado a *Illustrated London News*, aconsejó a su fundador, Herbert Ingram, sobre las estampas «enfatizando su importancia como el medio más importante para brindar las noticias, utilizando artistas profesionales como ilustradores».[411]

Honoré Daumier realizó muchos dibujos para *L'Illustration...* francesa y otros medios. Destacan entre ellas su serie sobre escenas de bares y cafés parisinos y las citadas ilustraciones humorísticas sobre el proceso de transformación

---

408 Florencio Varela (Buenos Aires, 1807-Montevideo, 1848). Integrante de los círculos ilustrados de ambas capitales del Plata, periodista y escritor. Formado en Jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires, su filiación unitaria y su admiración por Rivadavia lo llevaron al exilio en Montevideo frente al ascendiente que iba adquiriendo Rosas y debido a los enfrentamientos cada vez más violentos entre «unitarios» y «federales». Fue diplomático del gobierno de la Defensa, enviado en misión a Inglaterra y Francia en 1843 para determinar su intervención en el Plata. Murió asesinado en las proximidades de su casa, supuestamente por sus enemigos políticos, pero se han barajado hipótesis más oscuras al respecto. Ver Uzal, Francisco, *Los asesinos de Florencio Varela*, Buenos Aires, Editorial Moharra, 1971 y Varela, Florencio (introducción de Félix Weinberg), «Diario de viaje por Inglaterra y Francia (1843-1844)», en *Revista Histórica Publicación del Museo Histórico Nacional*, 2.ª época, año LXVIII y LXIX, tomos XLV y XLVI, n.os 133-135 y 136-138. Montevideo, Impresora Uruguaya Colombino, 1974 y 1975.

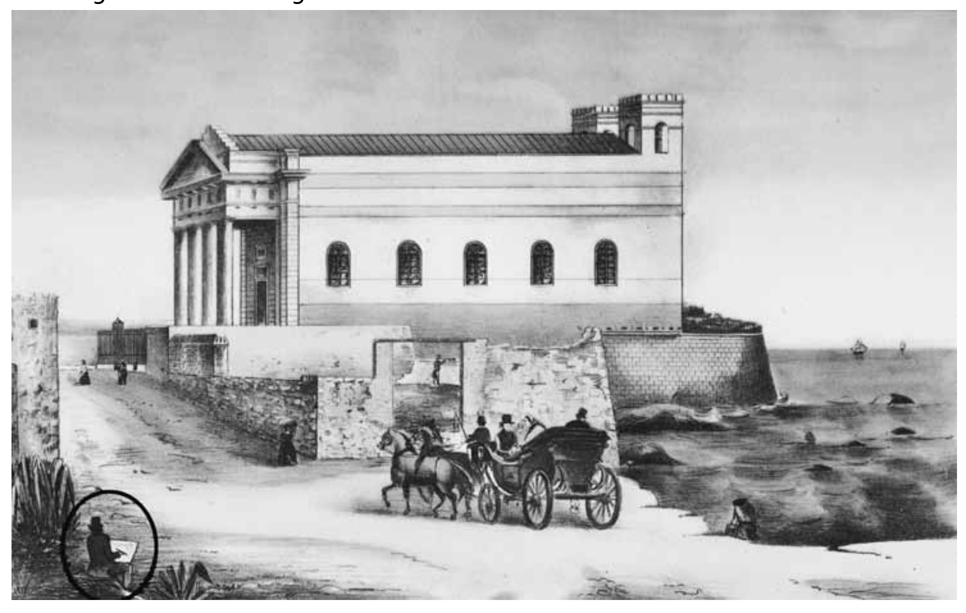
409 Diario *Comercio del Plata*, Montevideo, n.º 1, 1 de octubre de 1845 a n.º 3735, 31 de mayo de 1860. El diario continuó publicándose tras la muerte de Varela. Zinny, Antonio, o. cit.

410 Hogarth, Paul, o. cit., p. 15.

411 Ibídem, p. 16.

de París efectuado por el Prefecto Haussmann y cómo afectó la vida cotidiana de la población.[412]

Foto 54. Dibujante tomando apuntes del Templo Inglés
(destacado en círculo en el ángulo inferior izquierdo) en una litografía montevideana de la segunda mitad del siglo XIX



Fuente: Imagen tomada de *Iconografía de Montevideo*, o. cit.

¿Qué producciones litográficas montevideanas pueden incluirse en esta categoría?

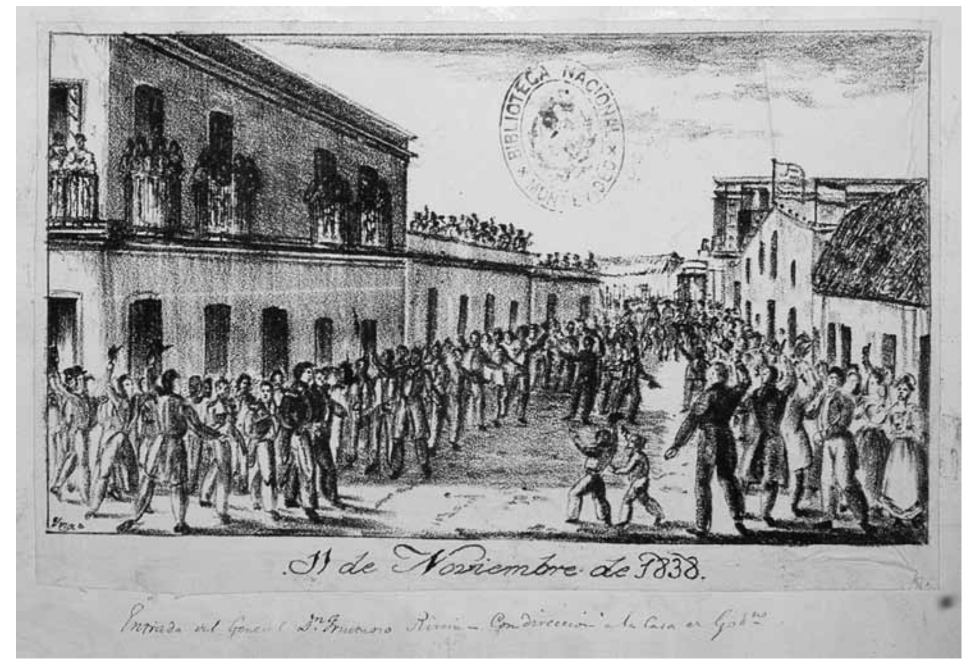
Indagar sobre el empleo de la litografía durante el período 1830-1851 como medio para ilustrar noticias y acontecimientos de actualidad, obliga a categorizar una producción que versa, en su conjunto, sobre la contemporaneidad, y por tanto, sobre el material de las noticias. Los retratos de los presidentes, estampados con motivo de su elección, ilustran indirectamente dicho acontecimiento en forma inmediata o próxima en el tiempo, pero no recrean ceremonias de traspaso de mando o a los magistrados actuando en su despacho, optando por centrar su atención en las facciones, en general asociadas a textos escritos, en los que la prensa brindaba por el nuevo mandatario y le auguraba éxitos en su gestión.

Las litografías de Ramón Irigoyen sobre los combates y escaramuzas navales de mayo de 1841 son un ejemplo claro del uso de las imágenes con fines informativos (también conmemorativos y propagandísticos). Los detalles y datos que

412 Ver Harvey, David, *París, capital de la modernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2008 y Kurt Bertels, o. cit.

incorporan ilustran el desarrollo de los episodios a partir de los dibujos que Juan Manuel Besnes e Irigoyen realizó desde las azoteas del Hospital de Caridad, pero solo una parte mínima de las acuarelas de Besnes fueron pasadas a litografía. En su más pura faceta de documentalista dejó infinidad de dibujos representando acontecimientos de carácter diverso, en general en las páginas de varios álbumes, conservados hoy en la Biblioteca Nacional y en el Museo Histórico Nacional en Montevideo. Un caso paradigmático es su litografía de la ceremonia de jura de la Constitución de 1830 en la plaza, a la que ya nos referimos.

Foto 55. Litografía de Besnes e Irigoyen reproduciendo la entrada del General Rivera en Montevideo en 1838, inserta en el álbum *Prontuario de paisajes*



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

La litografía mostrando la entrada de Rivera en Montevideo, en 1838, uno de cuyos ejemplares está pegado en una página del álbum *Prontuario de Paisajes*, lleva las inscripciones «11 de Noviembre de 1838» en el papel bajo la imagen, la firma «Irig. ^{n}» en el ángulo inferior izquierdo dentro de la lámina, y «Entrada del General Dn. Fructuoso Rivera – Con dirección a la Casa de Gob. no», en tinta sobre la hoja del álbum. La escena muestra la perspectiva de la calle, con la antigua Casa de Comedias a la derecha, y un edificio de dos plantas con balcones a la izquierda, colmado de público en actitud de festejo, levantando al cielo sus sombreros en señal de saludo y bienvenida. La comitiva avanza desde la izquierda por el centro de la calle, destacando la figura de Rivera, y al fondo se distinguen caballos y jinetes. En esta oportunidad, Besnes progresó en cuanto a sus audacias de contrastes de color, cargando la tinta y generando efectos de

luz y sombra más acentuados. Destaca también en esta litografía el espíritu del «apunte» previo, realizado in situ, en momentos de desarrollarse esta escena, siendo visible la capacidad compositiva del artista.

Encontramos que este episodio de actualidad tuvo también un correlato escrito, ya que la Imprenta de la Caridad publicó el discurso que pronunció Rivera al entrar a Montevideo,[413] con lo cual se alcanzaba una completitud del mensaje: en la estampa, Rivera avanza hacia la casa de gobierno, el antiguo Fuerte colonial, entre las aclamaciones de la multitud, y la lectura aportaba la sonoridad de sus palabras. Sin embargo, no puedo hoy afirmar si esta litografía fue publicada con fines de difusión o quedó solo como prueba en el álbum de Besnes.

Otra litografía, de la cual solo he visto la prueba pegada en una página del mismo álbum, se acompaña de una inscripción manuscrita del artista: arriba «Vista del muelle tomada desde las bóvedas», y abajo, «Persecución y embarque de los Constitucionales en 1836 entre los cuales estaban comprendidos el Sor. Rivadavia y el Dr. Agüero- Scena [sic] presenciada por Y[rigoyen]. y litografiada pr. el».

La escena corresponde al momento de partida de varios exiliados argentinos que residían en el territorio oriental, y a los que el gobierno de Buenos Aires acusaba de complotar contra las autoridades. El presidente Oribe desterró entonces al Brasil a los citados Rivadavia y Agüero, y a otros representantes de la oposición al gobierno porteño.[414] En esta oportunidad las palabras escritas por Besnes lo presentan como un reportero gráfico, al afirmar haber tomado el apunte siendo un testigo directo. Es llamativa su presencia en diversos acontecimientos determinantes, algunos de los cuales hemos referido, consignando en sus libretas los apuntes correspondientes, los que algunas veces fueron vertidos a litografía.

Periódicos como *El Telégrafo de la Línea...* reprodujeron en sus páginas acontecimientos desarrollados en el marco del Sitio Grande. La lámina n.º 4, de la serie «Sitio de Montevideo», titulada *16 de febrero de 1843. Llegada del Ejército de Rosas, al frente de Montevideo*, da una idea clara de cómo vieron los testigos la aparición de las tropas en el Cerrito, con lo cual la estampa se vincula al reportaje gráfico, aunque entre el episodio, el apunte y la litografía medió aproximadamente un año, ya que esta lleva la fecha 1844. En el «Álbum del Sitio» no figura la acuarela correspondiente, sin embargo, perfectamente pudo Besnes, como era su costumbre, tomar un apunte al producirse la llegada de los invasores.

---

413 *Declaración del Exmo. Sr. General en Gefe* [sic] *del Ejército Constitucional D. Fructuoso Rivera, Hecha en los momentos de su entrada en la Capital de la República el 11 de noviembre de 1838, de los principios que han de guiarle en el desempeño de la alta misión que le está confiada*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

414 Magariños Cervantes, Alejandro, *Montevideo, episodios de nuestra historia contemporánea*, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1846, p. xvii.

Foto 56. Llegada de ejército sitiador frente a Montevideo
Litografía de *El Telégrafo de la Línea*…o. cit



Fuente: Montevideo, Biblioteca Nacional

Se trata de una de las estampas más logradas de la serie, al presentar una gran espacialidad, el ejército amenazante derramándose sobre las laderas del Cerrito, y en primer plano, una población preocupada que comenta el suceso. La calidad de Besnes para transmitirnos la curiosidad y temor de los espectadores, y sus gestos que evocan diálogos es increíble: el hombre con bastón, más próximo a nosotros, se inclina hacia la señora que está a su lado, y mientras le habla señala con el dedo hacia los invasores. También las dos mujeres del segundo grupo se miran entre sí, comentando o haciendo pronósticos sobre lo que vendrá.

Podría incluirse en esta categoría también la estampa n.º 10, titulada bajo la lámina «Mina preparada por el enemigo y reventada el día 11 de enero de 1845: en la casa del Sor D. Juan Buero». A la izquierda una gran masa negra de humo representa la explosión, observada por los dos soldados que ocupan el centro de la composición. Al fondo, a la derecha, un grupo de soldados dispara sus fusiles contra los enemigos, ocultos entre los árboles que cierran el horizonte.

También los planos permitían ilustrar desde otra perspectiva acontecimientos de actualidad, y en esto también encontramos un paralelismo con la publicación de planos de remodelación urbana o de combates publicados por los medios de prensa ilustrada europeos. En esta categoría puede integrarse el plano del Combate de San Antonio, realizado por Gielis.[415] Una edición de este plano

415 De acuerdo al inventario de la Colección Pablo Blanco Acevedo, este plano fue publicado en *Historia de las Repúblicas del Plata*, de Antonio Díaz. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 5, lámina n.º 2.

participó de la costumbre de rodearlo con cuadros en blanco que se vendían a profesionales y empresarios para anunciarse.[416] Este es otro elemento que refuerza la función comunicativa de estos impresos y su circulación pública.

Este plano tiene un significado mayor, pues ubica el combate simultáneamente en dos dimensiones, la de noticia de actualidad, al brindar información sobre un episodio bélico del momento, y la del prestigio a posteriori, al calificarlo, en la estampación con recuadros publicitarios, de «Recuerdo Histórico». El tono de la leyenda es mucho más vehemente, al emplear calificativos: «Plano del *glorioso* Combate en los Campos de San Antonio, en el Salto; *sostenido heroicamente* por 250 *defensores de la libertad*, al mando del *valiente* Coronel Garibaldi, contra 1500 enemigos al mando de Servando Gómez», los destacados son nuestros. Como se especificó, es difícil encontrar vertientes puras para las litografías montevideanas del ciclo 1830-1851, lo informativo, lo propagandístico, lo partidario, se conjugan frecuentemente en ellas.

También pueden considerarse dentro de los reportajes gráficos las litografías estampadas en la «Litografía de Irigoyen» correspondientes a los Combates del 25 de mayo de 1841. Como vimos, se trata de una serie de estampas que narra mediante textos e imágenes los enfrentamientos, escaramuzas y persecuciones que se desarrollaron frente a las costas de Montevideo. Los dibujos de base fueron realizados mientras se desarrollaban los hechos, y las láminas fueron publicadas poco después.

En esta categoría de estampas, lo más relevante es el momento de oportunidad para tomar el apunte y realizar luego el tiraje. La litografía permitía ilustrar un episodio o acontecimiento poco después de haberse producido, cuando todavía estaba presente y vivo para el público y se comentaba en las reuniones y en los distintos círculos de la población.

---

416 Del plano del Combate de San Antonio conozco dos versiones, que presentan en el dibujo pequeñas diferencias, además del hecho de estar uno completo, con un marco ornamental impreso y recuadros en blanco para anuncios, conservado en el Museo Histórico Nacional, Archivo y Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, y otro más pequeño, con indicación de la Litografía de Gielis, que quizás esté recortado, en la Sección Materiales Especiales de la Biblioteca Nacional en Montevideo.
Esta costumbre de rodear el plano con recuadros en blanco para publicidad se repite en el «Plano de la Ciudad de Montevideo reducido de los originales existentes en la Junta E. Administrativa 1884», donde varios de los cuadros aparecen ocupados por propagandas de comerciantes y profesionales. Montevideo, Museo Histórico Nacional, Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, Carpeta n.º 4, lámina n.º 19.

Duplicando imágenes

Un fenómeno interesante, no solo de la litografía montevideana, también de la caligrafía, es la presencia de trabajos que reproducen punto por punto, o con una clara similitud, estampas o imágenes previas, sean de origen europeo, montevideano o bonaerense.[417] En la segunda mitad del siglo, los litógrafos de Montevideo copiaron estampas realizadas por sus predecesores locales en las décadas que estamos estudiando. En *Anales de la Defensa de Montevideo (1842-1851)* de Isidoro De María[418] figuran una serie de litografías copiadas por Michaud de la serie «Sitio de Montevideo», estampada originalmente en 1844 y 1845 para *El Telégrafo de la Línea...* por Besnes e Irigoyen y Bettinotti. Este rol de copistas de los litógrafos resulta interesante en varios sentidos: nos informa acerca de la circulación de libros, revistas, periódicos, álbumes y láminas en números y asuntos representativos para tomar como modelos. Nos permite afirmar que los litógrafos montevideanos estaban al tanto de las producciones regionales. Nos ilustran sobre una óptica comercial, en el sentido de no dedicar tiempo excesivo a preparar estampas propias, cuando podían recurrir a la copia rápida de una ya existente, y en los casos pertinentes, contemporánea del episodio representado, lo que acrecentaba su valor documental. Y también nos revelan, a veces, el detenimiento en una estampa que resultaba especialmente interesante para reproducir, fuera por su tema o por las técnicas de trazos, manchas y claroscuros que aplicó su creador, y que constituían un desafío para el copista.

Una fuente inspiradora, la revista *El artista*

En 1835 comenzó a publicarse en Madrid la revista *El artista*, periódico ilustrado de literatura y artes del pintor Federico Madrazo y el escritor Eugenio Ochoa.[419] Este emprendimiento se inspiró fielmente en la revista francesa

417 Citamos únicamente a modo de ejemplo de copia caligráfica el genio triunfante que hace sonar una trompeta, trazado a pluma y tinta como figura en rizo (curlicue figure) en la página dedicada en 1842 por Juan Manuel Besnes e Irigoyen a Joaquín Sagra y Périz. Dicha figura fue tomada de una de las planchas con muestras de tipos de letras y ornamentos para realizar con rasgos de pluma del libro de Coates, Samuel, *Poikilographia or various specimens of ornamental penmanship*, editado en Londres en 1812. Ver Beretta, Ernesto, *Mucho más que buena letra...* o. cit.

418 De María, Isidoro, *Anales de la Defensa de Montevideo 1842-1851*, o. cit.

419 Federido Madrazo y Kuntz (Roma, 1815-Madrid, 1894). Pintor español, integrante de la poderosa familia Madrazo. Hijo de José Madrazo y Agudo (ver nota a pie de página n.º 421 de este capítulo), se formó en París con Jean Auguste Dominique Ingres, aunque decantó hacia el romanticismo, como lo hizo buena parte de su generación en la juventud. Integró la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue director, así como lo fue también del Museo del Prado. Pintor de cámara de la reina Isabel II, hija de Fernando

L'Artiste, de Achille Ricourt,[420] inspiración que en algunos casos rozó el plagio. De calidad muy cuidada, con ilustraciones litográficas realizadas entre otros por el mismo Madrazo, alcanzó a salir durante aproximadamente quince meses, o al menos entre junio de 1835 y abril de 1836, según fuentes consultadas. Está considerada una de las revistas clave en la difusión del romanticismo en España, donde se publicó por primera vez *El pirata* de Espronceda.[421] Algunos autores son, sin embargo, más críticos. Si bien reconocen la novedad que representó, especialmente a través de sus estampas, encuentran en ella una clara expresión de la hegemonía familiar de los Madrazo, quienes también alcanzaron el monopolio de la estampación litográfica en España a partir de los contactos de José Madrazo[422] con la corte de Fernando VII. A las litografías montevideanas puede aplicarse el mismo juicio que a las de esta publicación:

> Los redactores de *El artista* hacen constante ostentación de su condición de creadores de una nueva literatura y por ello no cesan de repetir que, a través de sus escritos y de sus grabados, están sacando a la luz nuevas formas, nuevos personajes, nuevas situaciones y nuevos ambientes... Y por ello, los dibujantes, pintores y grabadores pretenden presentar la nueva imagen que se corresponde con esa nueva literatura y esa nueva mentalidad.
>
> Quiere ello decir que en *El artista* hay una deliberada voluntad de crear una serie de imágenes nuevas que lancen al lector mensajes que vayan más allá de las palabras de los textos: un lenguaje de la imagen, que configura una estética romántica muy determinada, y que hace uso del grabado para la multiplicación

---

VII, se especializó en el retrato, un género en boga durante todo el siglo XIX, y fue maestro de importantes pintores académicos como los franceses Bonnat y Gérôme.

Eugenio Ochoa (Bayona, Francia 1815-Madrid, 1872). Escritor, crítico, bibliotecario y administrador de la Imprenta Nacional de España, desempeñó también diversos cargos públicos de jerarquía. Se encargó de la dirección de la *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos*, editada en París, y fue nombrado Académico de la Lengua. Partidario del romanticismo, evolucionó progresivamente al conservadurismo monárquico y católico. Emparentado con los Madrazo por matrimonio, se involucró en la red de poder que esta familia tejió en torno a los reinados de Fernando VII e Isabel II de Borbón.

420 *L'Artiste* apareció en París el 6 de febrero de 1831 como una publicación romántica que pregonaba la unión de las distintas artes. Su fundador pensó en una revista ilustrada, con aportes sobre literatura, teatro, crítica y bellas artes. Para las ilustraciones se empleó la xilografía, el aguafuerte y la litografía. Esta, como otras publicaciones del período, fue escenario del enfrentamiento entre los representantes del nuevo romanticismo literario y un sobreviviente clasicismo que trató de filtrarse en sus páginas, lo que fue propiciado o no por los sucesivos directores. Ver Peter, Edwards, «La revue L'Artiste (1831-1904). Notice bibliographique», en *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, vol 20, n.º 67, primer trimestre de 1990, París, Armand Colin, pp. 111-118.

421 Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, El Artista, Descripción. En <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0003644404>.

422 José Madrazo y Agudo (Santander, 1781-Madrid, 1859). Pintor, grabador y litógrafo. Fundador de una amplia familia de artistas, padre de Federico, Pedro y Luis, abuelo de Raimundo y Ricardo Madrazo, y bisabuelo de Mariano Fortuny. Si bien no se desconocen sus dotes artísticas y su búsqueda de la perfección, ha sido duramente criticado por sus maquinaciones y estrecha vinculación al absolutismo fernandino, que le permitió beneficiarse de distintas formas, incluso a costa de terceros, que financiaban sus emprendimientos.

de esas imágenes y por lo tanto para conseguir una repercusión mucho mayor del mensaje. Las láminas, los grabados que acompañan a las páginas de *El artista* son formas de comunicación directas. Mensajes que llegan con facilidad e inmediatez a la sensibilidad y memoria de quienes los contemplan y que producen una honda repercusión.[423]

Rodríguez Gutiérrez señala un dato interesante. Esta revista empleó como técnica la litografía, mientras que otra publicación romántica emblemática, el *Semanario Pintoresco Español*, empleó la xilografía. El fracaso económico de *El artista* llamó la atención de los editores e impresores españoles, que se decantaron por el grabado en madera para publicaciones ilustradas. La litografía se reservó para ediciones lujosas, como *España artística y monumental*, de concepción similar a *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*. Pero también el monopolio de la estampación litográfica obtenido temporalmente por José Madrazo de Fernando VII y materializado en la «Real Litografía de Madrid», bloqueaba cualquier intento de posibles competidores y la libertad de fijar los precios por oferta y demanda.

Fotos 57 y 58. Litografía de la escultura de Cervantes de Antonio Sola, sobre dibujo de Madrazo (izquierda) y copia de Gielis (derecha)





Fuente: Imágenes tomadas de <http://archive.org/details/elartista03tick> y de *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*... o. cit.

423 Rodríguez Gutiérrez, Borja, «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El artista*», en *Revista de Literatura*, volumen LXXIII, n.º 146, Madrid, julio-diciembre de 2011, pp. 451 y 452.

En el álbum *Prontuario de Paisages* de Besnes e Irigoyen se encuentra una pequeña litografía de Gielis, firmada en el ángulo inferior derecho, bajo el margen, «J. Gielis Lit», con la leyenda «Estatua semi-colosal en bronce, del escultor D^{n} Antonio Sola»,[424] representando a Miguel de Cervantes, nombre que se lee en el pedestal de la figura. Esta pieza nos permite vislumbrar una producción más amplia que la difundida hasta hoy de este litógrafo, y cuyo inventario es todavía inexistente.[425] La estampa de Gielis reproduce el dibujo que de la escultura de Sola hizo Federico Madrazo. Firmado con las iniciales «FM^{o}» fue estampado en la «Real Litografía de Madrid» y publicado por la revista *El artista*.[426] Se acompaña de la leyenda «Cervantes. Estatua semi-colosal en bronce del escultor Dn Antonio Sola, que se ha de colocar en la plaza del Estamento de Procuradores».

Gielis copió en 1838 esta estampa para un pequeño folleto publicado por los editores de la *Biblioteca Dramática*, quienes ya habían recurrido el año anterior a la litografía para ilustrar una de las obras publicadas, «El Trovador», que se analiza a continuación. El folleto lleva por título *A Miguel de Cervantes Saavedra Príncipe de los Ingenios Españoles,* Montevideo, Imprenta Oriental, 1838. La carátula es la litografía de un trabajo de ornamentación caligráfica trazada con rasgos de pluma al vuelo, quizás realizada por el mismo Gielis, y dentro se encuentra la litografía. Los editores refieren que había llegado a sus manos una lámina de la estatua —la de Madrazo—, la cual difunden al público.

Pero también Besnes e Irigoyen recurrió a la misma revista para realizar una de sus litografías, destinada a ilustrar el drama «El trovador», de Antonio García Gutiérrez, publicado en la citada *Biblioteca Dramática*.[427]

La *Biblioteca Dramática* fue uno de los primeros intentos de publicar obras literarias en el país, y también en este caso se hicieron patentes las dos tendencias, clásica y romántica. La litografía de Besnes e Irigoyen, con el título «El Trovador», en mayúsculas con letras de trazo grueso, firmada por sus iniciales «JMBI» en el ángulo inferior derecho, ilustra este drama precediendo la portada del volumen. La *Revista Histórica* dejó constancia de la inspiración de Besnes para esta ilustración:

> No se trata de una creación enteramente original de nuestro gran dibujante y calígrafo. Besnes e Irigoyen se inspiró en un grabado sobre el mismo tema que ilustró el tomo I, p. 210, de «El artista», revista publicada en Madrid durante

424 Antonio Sola (Barcelona, 1780-Roma, 1861), escultor neoclásico catalán. Fue becado para estudiar en Roma, donde residió hasta su muerte. Integró y presidió la Academia de San Lucas de dicha ciudad. Su monumento a Cervantes, fundido en bronce, se encuentra instalado en Madrid en la Plaza de las Cortes, frente al Congreso de los Diputados.

425 Litografía de Gielis en Besnes e Irigoyen, Juan Manuel, álbum *Prontuario de Paisajes,* p. 47a. Montevideo, Biblioteca Nacional, Sección Materiales Especiales. También en *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit., CD n.º 2.

426 *El artista*, vol. 3, Madrid, Imprenta de I. Sancha, editada por Eugenio Ochoa y Federico Madrazo, 1835. Estampa inserta entre las páginas 204 y 205, abriendo el artículo titulado «Estatua de Miguel de Cervantes Saavedra».

427 *Biblioteca Dramática*... o. cit.

los años 1835 y 1836. Su autor fue el dibujante francés Faramundo Blanchard, del que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid varios dibujos de paisajes y tipos españoles.[428]

Foto 59. «El Trovador», copia de Besnes e Irigoyen de la litografía publicada por *El artista*



Fuente: Imagen tomada de *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional*, o. cit.

---

428 «Noticias bibliográficas. La «Biblioteca Dramática» de 1837 y «El Recopilador Teatral» de 1841»..., o. cit., p. 899.
En realidad, en la medida que las litografías de la revista madrileña *El artista* se estampaban en la Real Litografía de Madrid y las páginas de texto se imprimían en la Imprenta de Sancha y luego se compaginaban, la lámina se encuentra entre las páginas 210 y 211 del Tomo I, sin texto al dorso. En las páginas 211 y 212 se desarrolla un pequeño artículo titulado «Un trobador» [sic].

Faramundo Blanchard realizó otras tres estampas para *El artista*, además de haber colaborado en la *Colección lithographica de cuadros del Rey de España*, también ideada por José Madrazo y Agudo.

La litografía de Besnes, claramente inspirada en el antecedente de Blanchard, se presenta muy superior desde el punto de vista técnico, pese a que para 1837 no tenía demasiada experiencia con la piedra y los lápices grasos, si recordamos que afirmó haber iniciado su aprendizaje con Gielis en 1836. También, guardó una estampación en su álbum *Prontuario de Paisajes*, con la inscripción manuscrita «1er ensayo 12 de Dic^{e} 1837».

¿Quién recibía *El artista* madrileño? Probablemente Besnes, dada su nacionalidad. Hipotéticamente él y Gielis podrían haber consultado juntos esta publicación, reproduciendo oportunamente algunas de sus láminas.

Gielis tomó también al menos otra estampa, copiando la composición y los aspectos formales, pero variando el contenido, la cual comentamos al abordar las imágenes antirrosistas. En ella representó un cementerio vecino a Buenos Aires con sepulcros donde figuraban los nombres de los ejecutados por orden del gobernador porteño. La prensa especificaba que fue copiada de una lámina que consagraron los patriotas italianos a sus hermanos muertos por la libertad.

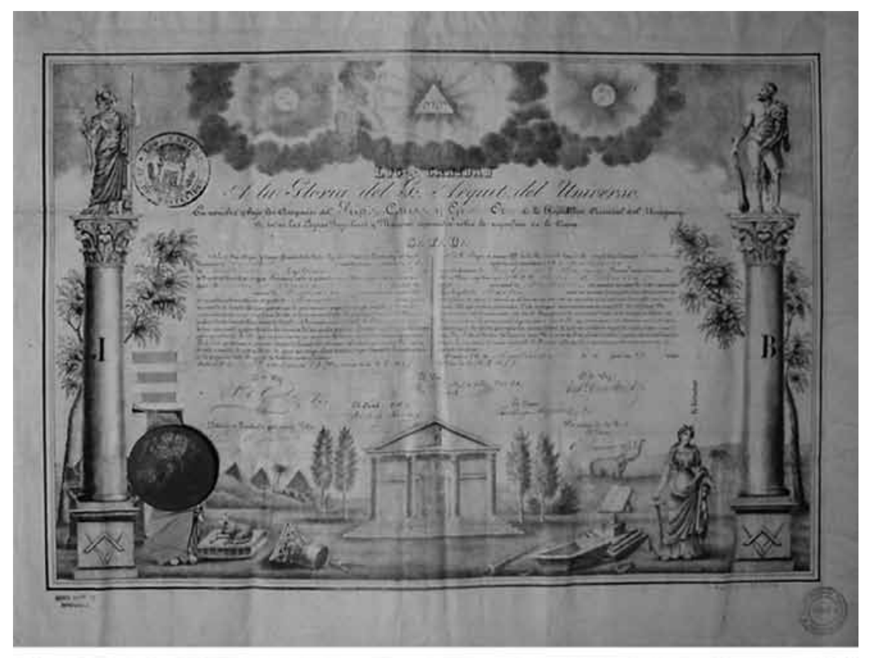
Diplomas masónicos

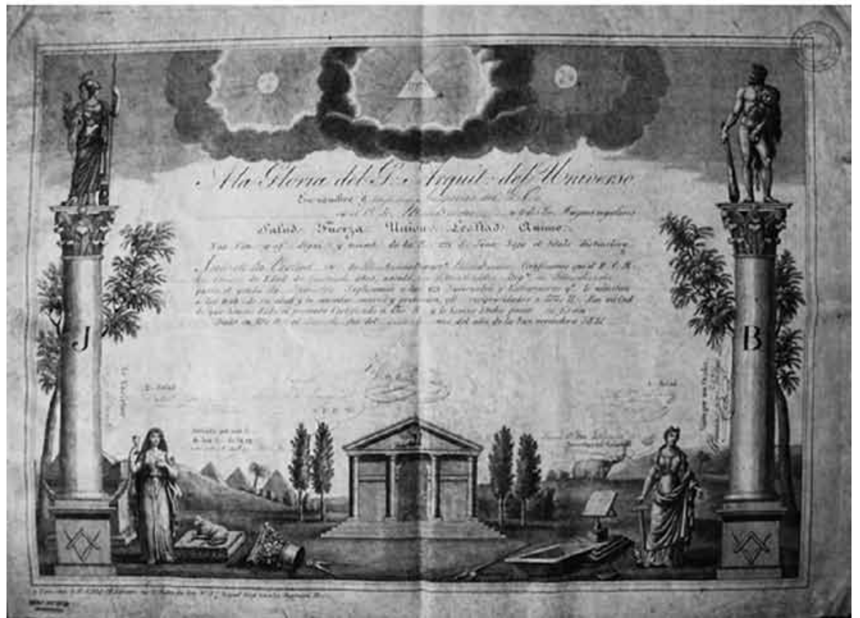
La masonería fue una sociedad secreta con una creciente influencia en el mundo occidental, incluyendo el Río de la Plata. La participación de personalidades locales en las logias ha permitido que en los museos se conserven una serie de elementos materiales que permitían el desarrollo de las ceremonias y servían como signos de identificación y pertenencia, como las bandas, medallas y diplomas. Los certificados conservados en el Museo Histórico Nacional, Casa de Giró, resultan bien interesantes para los estudiosos de los impresos y de las estampas.

Uno de estos diplomas, otorgado a Juan José Ellauri, lleva la fecha 5831 del calendario masónico, correspondiente a 1831. Se trata de un aguafuerte del establecimiento parisino de Caillot. En los extremos de la imagen dos grandes columnas corintias sobre pedestales cuadrangulares en cuyos frentes se ve la escuadra y el compás entrelazados, y en cuyos fustes aparecen las letras «J» y «B» culminan en las esculturas de Atenea (inteligencia) y Hércules (fuerza). Arriba, entre nubes, el sol a la izquierda y la luna a la derecha, con el triángulo divino al centro. En la parte inferior, a izquierda y derecha alegorías de la Fe y la Esperanza o Constancia, y un templete en el centro, entre otras figuras simbólicas. También conserva el Museo Histórico en Montevideo una copia litográfica de este diploma, realizada para la Logia Caridad, entregada a Julio A. Pereira en 1857, que reproduce el aguafuerte anterior. Se trata de una estampa que requirió a los interesados acercar el original al litógrafo para que lo pasara a la piedra litográfica. Dada la amplia y compleja simbología que caracteriza a estos

diplomas, se debía ser muy cuidadoso para no omitir o malinterpretar diversos detalles en caso de aspirar a idear uno. De allí que lo mejor era copiar alguno de los existentes.

Fotos 60 y 61. Diploma masónico francés (aguafuerte) y copia litográfica del mismo realizada en Montevideo





Fuente: Montevideo, Museo Histórico Nacional

En estos trabajos de reproducción vemos a la litografía como una técnica de carácter utilitario, mediante la cual se introducían ilustraciones para las publicaciones, o se estampaban diplomas, constancias y facturas, y se lo hacía, muchas veces, sin pretensiones creativas. Creación original y copia fueron realizadas indistintamente por los litógrafos en sus establecimientos dependiendo de la demanda de los clientes.

Conclusiones

En este primer adelanto de una investigación todavía en curso sobre la historia de la litografía nacional durante el siglo XIX se abordaron la llegada y los pasos iniciales de la técnica en Montevideo y, principalmente, los ejes temáticos que promovió. La variedad de géneros que vemos en las estampas de la época supera a los presentes en las pinturas, prácticamente limitadas al retrato (casos de Amadeo Gras y Cayetano Gallino) y, excepcionalmente, a plasmar los símbolos patrios o algunos episodios históricos (Arthur Onslow, Besnes e Irigoyen). La vinculación entre las estampas y la imprenta, y la sencillez del método, contribuyeron a esta multiplicidad temática, ya que los litógrafos crearon pero también copiaron ilustraciones para los libros, periódicos y folletos que se editaban en la capital. Su utilización como herramienta de denuncia y de crítica política y como documento de actualidad también influyó en su desarrollo, lo que se produjo desde la década de 1830 en adelante, acentuándose la dimensión publicitaria en momentos críticos, como sucedió durante la Guerra Grande.

Una vez definidas, las áreas temáticas continuaron vigentes durante todo el siglo, manteniendo las vías de edición establecidas en las etapas iniciales: la publicación de láminas sueltas o su inserción en las páginas de libros y de medios de prensa diaria y periódica. Como señalamos, esta práctica tuvo consecuencias para su preservación. Algunas de las láminas sueltas han desaparecido, quedando más o menos completas las series que se publicaban en la prensa, y que hoy se encuentran en los tomos encuadernados de bibliotecas y museos.

Resulta interesante reflexionar sobre la función asignada a las imágenes en la sociedad nacional, especialmente montevideana, y distinguir sus diferentes aplicaciones. Su sentido podía ser captado tanto por el público educado como por el analfabeto, todavía importante cuantitativamente antes de la reforma educativa desarrollada en la segunda mitad del siglo. Muchas veces, estas láminas se acompañaban de su descripción escrita, o de comentarios alusivos, por lo cual lectura y observación se complementaban, y se mezclaban con la comunicación oral.

En el caso de los retratos, encontramos dos líneas contrapuestas, la política-celebratoria y la política-condenatoria, esta última a veces muy cruda en la representación de los vicios o crímenes atribuidos al retratado, como sucede con las imágenes de Juan Manuel de Rosas y de Manuel Oribe. A ellas puede sumarse la línea de los retratos de homenaje, no solo con sentido político o militar, también cultural o científico, línea de la que son ejemplo los retratos de Pérez Castellano y del poeta Adolfo Berro. En sus aspectos celebratorios destacan los retratos de los presidentes de la República, los primeros que se inscriben en la creación de galerías patrióticas de carácter público, ya que los retratos al óleo de los mismos fueron inicialmente de carácter privado, pasando a propiedad del Estado posteriormente.

Durante la primera mitad del siglo, el extenso conflicto de la Guerra Grande y el Sitio de Montevideo, condicionó sustancialmente la temática de las litografías, siendo un momento de intensa actividad para los estampadores capitalinos. Así podemos vincularla al reportaje gráfico y a dibujantes-litógrafos como Besnes e Irigoyen y Ramón Irigoyen que, a partir de apuntes tomados al desarrollarse distintos acontecimientos, estampaban luego las litografías correspondientes y las comercializaban. También en este marco bélico, la creación de estampas con profundo sentido moral, o de tono jocoso, contribuyó a mantener alto el espíritu de una población amenazada por la guerra y sitiada durante más de ocho largos años.

La llegada de la litografía al Uruguay supuso una modernización en los medios de comunicación impresos, permitiendo una nueva mirada a la contemporaneidad. El empleo reiterado de las imágenes por la prensa, por los gabinetes de estampas, y el interés de los particulares por hacerse de ejemplares indica su valor para la sociedad.

La difusión de la litografía nos permite aproximarnos al comportamiento de los artistas inmigrantes, y de los artistas e impresores que ya residían en la ciudad. A través de los vínculos que establecieron fueron dando los pasos necesarios para incorporar las estampas a la vida cotidiana. Que Gielis se haya establecido en la Imprenta de Hernández señala el interés de ambos en la publicación de volúmenes con ilustraciones. En esta actividad encontramos que los litógrafos tanto creaban ilustraciones originales, como copiaban de publicaciones europeas o porteñas aquellos motivos que les servían o les interesaban.

Muchas de las litografías estampadas entonces tratan sobre aspectos costumbristas y sobre los tipos humanos de la región, implicando una valoración y conocimiento de la cultura local, aunque, a veces, también sirvieron a la difusión ideológica, tratando de captar a la población rural con fines determinados, caso de las publicaciones ilustradas de Hilario Ascasubi.

De acuerdo a lo referido sobre la técnica en sí y su historia, resulta interesante también reparar en que, pese a tratarse de una actividad que requería de la importación del insumo más importante, las piedras calizas, no hubo impedimentos para su desarrollo local, e incluso es notorio el interés de los gobiernos del signo que fuese, y más allá del éxito obtenido, por promocionar los establecimientos de estampación, controlando en mayor o menor medida los contenidos de las estampas.

La litografía constituye una vertiente fundamental e ineludible para el estudio de la difusión de la imagen en el Uruguay, tanto en sus dimensiones artísticas como informativas. Antes de la irrupción de la fotografía en el formato económico de «carta de visita», constituyó la vía principal de popularización de imágenes y la que permitía insertarlas en las páginas de las publicaciones.

No debe desconocerse la dimensión utilitaria de la litografía a nivel comercial y administrativo, y la necesidad de su desarrollo en Montevideo. Un puerto y enclave mercantil de creciente relevancia para el mercado europeo

necesitó tempranamente de los recibos, facturas y documentos estandarizados de la más diversa índole. Los expedientes y certificados pasan de ser folios caligrafiados a materiales impresos, y los recibos van dejando de ser meros fragmentos de papel escrito a mano para convertirse en verdaderas boletas, con el nombre de las empresas y los emblemas o alegorías que identifican a cada una. Este proceso se inicia con la Independencia y continúa, acentuándose notablemente después de 1851.

Estamos por tanto ante una técnica que se caracterizó por su versatilidad, la cual despertó gran interés en una sociedad montevideana en tránsito por el proceso de europeización cultural.

Fuentes

Sobre la técnica litográfica y diversos materiales ilustrados con esta técnica

Daumier, Honoré y Philipon, Charles, *Les cent et un Robert-Macaire composés et dessinés par M. H. Daumier, sur les Idées et les légendes de M. Ch. Philipon*, París, Aubert et Cie, 1839.

Demersay, Alfred, *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites*, vol. 1 y 2, París, Librairie de L. Hachette, 1860 y 1864, e *Histoire physique, économique et politique du Paraguay et des Établissements des Jésuites. Atlas*, (2ª. Reimpresión), París, Librairie de L. Hachette, 1865.

D'Hastrel, Adolphe, *Álbum de la Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del sur dibujadas por D. Adolfo D' Hastrel litografiadas por Ciceri, Sabatier, Hubert-Clerget, C. Muller y AD. D' Hastrel. Dedicadas a las bellas Americanas*, París Casa de los Sres. Gihaut Frères.

Dizionario Universale di Scienze, Lettere ed Arti, Milano, Fratelli Treves editori, 1875.

Dunn, Robert, *The ornithologist guide to the islands of Orkney and Shetland*, London, printed by Richard Taylor, Red Lion Court, 1837.

Eyton, T. C, *A monograph on the Anatidae, or duck tribe*, London, Longman, Orme, et al., 1838.

Hullmandel, Charles, *A manual of lithography or memoir on the lithographical experiments made in París, at the Royal School of the roads and bridges; clearly splaining the whole art, as well as all the accidents that may happen in printing, and the different methods of avoiding them. Translated from the French by Charles Hullmandel*, London, Printed for Rodwell and Martin, 1821.

Hunt, T. F., *Designs for parsonage houses, Alms houses, etc., etc., with examples of gables, and other curious remains of old English architecture*, London, Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1827.

Ochoa, Eugenio y Madrazo, Federico, *El artista*, (revista, 3 volúmenes), Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1835 y 1836.

Oriol Ronquillo y Vidal, José, *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*, Tomo IV, Barcelona, Imprenta de José Tauló, 1857.

Redon, Odilon, *Hommage a Goya*, París, L. Dumont, 1885.

——— *A Edgar Poe*, París, Fischbacher, 1882.

Senefelder, Alois, *The invention of lithography by Alois Senefelder translated from the original german by J. W. Muller*, Nueva York, The Fuchs & Lang Manufacturing Company, 1911.

——— (editor), *Specimens of Polyautography, Consisting of Impressions taken from Original Drawings, Made on Stone purposely for this Work*, Londres, 1803.

——— (imprenta), *Flora Fluminensis, Lapidi, Insculptae et impressae in Officina Lithographica A. Selefelder*, París, 1827.

Taylor, Isidore (director), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,* París, Imprimerie de J. Didot, 1824-1878.

Von Goethe, Johann Wolfgang, *Fausto*, Ilustraciones de Delacroix en el sitio: <www.wesleyan.edu/dac/coll/grps/dela/delacroix_intro.html>.

Publicaciones bonaerenses ilustradas con la técnica litográfica

BACLE, CÉSAR H., *Trages y Costumbres de la Provincia de Buenos Aires, 36 litografías en colores de Bacle y Ca, Impresores Litográficos del Estado, Buenos Aires* Calle de la Catedral, 1833-1835.

IBARRA, GREGORIO, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires.*

PELLEGRINI, ENRIQUE, *Recuerdos del Río de la Plata,* Buenos Aires, Litografía de las Artes, 1841.

Publicaciones montevideanas ilustradas con la técnica litográfica

Apertura de la Casa de Moneda Nacional de la República Oriental del Uruguay creada y establecida en Montevideo durante el asedio de esta capital por el ejército de Rosas, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844.

ASCASUBI, HILARIO, *Paulino Lucero ó dos gauchos en Entre-Ríos*, Montevideo, Imprenta Hispano-Americana, 1846.

——— *La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata*, Montevideo, 1848.

——— *Carta Ensilgada*, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1844.

La batalla de Caa-Guazu. Poema por J. RIVERA INDARTE. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1842.

Biblioteca Dramática, Selecta y escojida [sic] *de las mejores piezas del teatro moderno. La Marcela y El Trovador, Autores Sr. BRETON DE LOS HERREROS y D. A. G. GUTIERREZ, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837.*

El Grito Argentino, Montevideo, Imprenta de La Caridad, 1839.

Memoria elevada por la Comisión Topográfica al Superior Gobierno de la República Oriental del Uruguay por conducto del Exmo. Sr. Ministro de Hacienda, proponiendo varias reformas y mejoras en los edificios públicos de la capital con arreglo á los diferentes informes, planos y dictámenes especiales que ha presentado y producido el Ingeniero Vocal de ella Arquitecto de Obras Públicas D. CARLOS ZUCCHI, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1837.

Muera Rosas! Periódico semanal. Patria! Libertad! Constitución!, Montevideo, Imprenta Constitucional, 1841-1842.

Poesías de D. ADOLFO BERRO. Montevideo, Imprenta del Nacional, 1842.

Proyecto de Teatro compuesto y dibujado por el Ingeniero Arquitecto CARLOS ZUCCHI por encargo de los Sres. de la Comisión Directiva de la Sociedad de Accionistas, Montevideo, 1841.

El Tambor de la Línea, Montevideo, 1843.

El Telégrafo de la Línea. Semanario de guerra y del ejército. Unión y Libertad, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1844-1845.

Para la historia de la prensa rioplatense

Anuncio de la Ley, sobre la Livertad [sic] *de Ymprenta* [sic], Montevideo, Imprenta de Torres, 1821.

Constitución de la República Oriental del Uruguay sancionada por la Asamblea General Constituyente y Legislativa el 10 de septiembre de 1829, Montevideo, Imprenta Republicana, 1829.

Gazeta de Montevideo, Colección Biblioteca de impresos raros americanos, volumen 1 (1810 octubre-diciembre), volumen 2 (1811 enero-junio), Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Instituto de Investigaciones Históricas, 1954.

Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, *The Southern Star / La estrella del Sur Montevideo 1807* Reproducción facsimilar, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1942.

La estrella del sur = The southern star: Montevideo 1807: reproducción facsimilar en conmemoración del bicentenario de la Segunda Invasión Inglesa al Río de la Plata, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

Reglamento de Imprenta de la Hermandad de Caridad de Montevideo, acordado el 21 de diciembre de 1822, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1826.

Sobre la extensión de la libertad de Imprenta, Montevideo, Imprenta de Pérez, 1821.

Para la historia de la litografía rioplatense

Alsina, Valentín, *Exposición del Dr. D. Valentín Alsina con motivo de la acriminación que relativamente al asunto de Mr. Bacle le hace el Gobierno de Buenos Aires en su contestación al ultimátum presentado por el Cónsul de Francia*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

Bacle, César H., *Relation du naufrage de la Polacra Sarda « Vigilante», capitaine Pietro Delpino, orné d'une planche representant le naufrage et d'une carte de l'embouchure de la Plata par César Hippolite Bacle, directeur de l'Imprimerie Lithographique de l'Etat et l'un des passagers,* Buenos Aires, Imprimerie lithographique de l'Etat, 1833.

Douville, Jean Baptiste, *30 mois de ma vie, ou quinze mois avant et quinze mois après mon Voyage au Congo, accompagné de pièces justificatives, de détails nouveaux et curieux sur les mœurs et les usages des habitans du Brésil et de Buenos-Ayres, et d'une description de la colonie Patagonia*, París, 1833.

Echeverría, Esteban, *Avellaneda*, versione italiana di Erminio Bettinotti, Buenos Aires, Tipografía de Mayo, 1875.

Somellera, Antonio, *La tiranía de Rosas, recuerdos de una víctima de la mazorca 1839-1840*, Buenos Aires, El elefante blanco, 2001.

Sobre historia y cultura del período

Bladh, Carlos Eduardo, «El Uruguay de 1831 a través del viajero sueco Carlos Eduardo Bladh», en *Revista Histórica publicación del Museo Histórico Nacional*, Año lxiv (2.ª época), Tomo xli, nos. 121-123, Montevideo, Impresora Uruguaya Colombino, 1970.

Certamen poético. Montevideo-25 de mayo de 1841, Montevideo, Imprenta Constitucional de P. P. Olave, 1841.

Dumas, Alejandro, *La nueva Troya. La guerra privada de Dumas contra Rosas*, Buenos Aires, Editorial Marea, 2005.

Wright, Juan Agustín, *Apuntes históricos de la Defensa de Montevideo*, Montevideo, Imprenta del Nacional, 1845.

Álbumes y estampas, prensa, documentos y catálogos diversos

Catálogo de los libros ecsistentes [sic] *en la librería de Jaime Hernández*, *Diciembre 4 de 1837, Calle de S. Pedro junto a la sala de comercio, n.º 1*, Montevideo, Imprenta de la Caridad, 1838.

Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional cd 1 y 2, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2004. Contiene «Álbum», «Prontuario de Paisajes», Viaje a la Villa del Durazno» y otras obras.

Montevideo, Museo Histórico Nacional

Álbum Bettinotti.

Casa de Lavalleja, Colección Pablo Blanco Acevedo, carpetas de láminas, obras citadas.

Casa de Lavalleja, Colección Roberto Pietracaprina, láminas e iconografía, obras citadas.

Casa de Rivera, Departamento de Antecedentes e Inventarios, carpetas diversas, obras citadas.

Montevideo, Biblioteca Nacional

El Universal (1829-1838).

El Nacional (1835 en adelante).

El Iniciador (1838).

Sección Materiales Especiales, carpetas diversas, obras citadas

Montevideo, Archivo General de la Nación

Fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, Cajas ordenadas cronológicamente, caja 22 en adelante y caja n.º 373, carpeta 2, papeles de Florencio Varela 1839-1848.

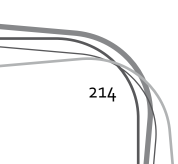
Fondo Ex Archivo y Museo Histórico Nacional, Archivo Andrés Lamas.

Libros de Censos y padrones de Montevideo, Libro n.º 146, Censo de Montevideo (1836),

Libro n.º 256, Censo de Montevideo (1843), Libro n.º 263, Padrones de Montevideo (1843), y

Libro n.º 255, Fincas y casas de comercio (1841-1844).

Libros del ex Archivo General Administrativo. Jefatura Política y de Policía de Montevideo (1830-1918). Libros de pasaportes y pasajeros, entradas y salidas, Libro n.º 934 en adelante.



Bibliografía

Sobre la técnica litográfica

Eichenberg, Fritz, *Lithography and Silkscreen, art and technique,* Nueva York, Harry N. Abrams, 1978.

Vicary, Richard, *Manual de Litografía*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

Sobre la historia del arte y de la litografía en Buenos Aires

Aliata, Fernando (editor), *Carlo Zucchi, Arquitectura, Decoraciones urbanas, Monumentos (1826-1845)*, Argentina, Universidad de La Plata, Editorial Al margen, 2009.

Artundo, Patricia, Pacheco, Marcelo, *et al.*, *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, malba, 2008.

Fernández, Ariosto, «Comentarios de un impreso y de un olvidado grabador porteño del siglo xviii», en Suplemento dominical de *El Día*, Montevideo, 6 de marzo de 1949.

Ferro, Gabo, *Barbarie y civilización, sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Editorial Marea, Colección Pasado Imperfecto, 2008.

Garrido, Marcela F., con textos de Alejo González Garaño, *El pintor y litógrafo francés capitán Adolphe D'Hastrel*, Buenos Aires, Museo Roca, 2011.

González Garaño, Alejo, Sansinena de Elizalde, Elena e Ibarguren, Carlos, *C. H. Pellegrini, su obra, su vida, su tiempo*, Buenos Aires, Amigos del Arte-Peuser, 1946.

González Garaño, Alejo y González Garaño, Alfredo, *El grabado en la Argentina 1705-1942*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes «Juan B. Castagnino», 1942.

González Garaño, Alejo, *Bacle, Litógrafo del Estado 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933.

González Garaño, Alejo, *Introducción a Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires 36 litografías en colores de Bacle y Ca. Impresores Litográficos del Estado. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Viau, 1946.

Fükelman, María Cristina, «La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora: caricatura y sátira en la prensa antirrosista», en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, año vi, Universidad de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2006, pp. 97-124.

Mera 07. Memorias del Encuentro Regional de Arte Montevideo, 2007. Región: fricciones y ficciones. Arte en tránsito / Diálogos con la historia, 4 vol., Montevideo, Asociación de Amigos del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2010.

Pagano, José León, *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, edición de L'Amateur, 1944.

Palomar, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires xviii, 1972.

Román, Claudia, «Caricatura y política en El Grito Argentino (1839) y ¡Muera Rosas! (1841-1842)», en Gabriela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers (comp.): *Resonancias románticas, Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, Eudeba, 2005, pp.49-69.

Verger, Pierre, «Jean Baptista Douville, ¿naturaliste calomnié ou imposteur démasqué?», en *Afroasia*, Revista del Centro de Estudios Afro Orientales de la Universidad Federal de Bahía n.º 12, Salvador de Bahía, 1976, pp. 91-108.

Sobre la historia del arte y la litografía en Montevideo

Arredondo, Horacio, *Iconografía Uruguaya. La obra de Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, Apartado de la Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología, Tomo iii, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1929, pp. 5-176.

Arredondo, Horacio, «Temas de museo: abanicos», en *Revista de la Sociedad «Amigos de la Arqueología»*, Tomo ii, Montevideo, Imprenta El Siglo Ilustrado, 1928. pp. 255-316.

Asociación de impresores y anexos del Uruguay, «Los orígenes de la imprenta en el Uruguay», en *Exposición Nacional de las Artes Gráficas, catálogo de la exposición 7 al 16 de setiembre de 1945*, Montevideo, 1945.

Beretta, Ernesto, «Iconografía oriental en miniatura: los mensajes de libertad y republicanismo en los cuños para el papel sellado, las medallas y las monedas durante los primeros años del Uruguay independiente», en *V Jornadas de investigación y iv de extensión*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2013.

——— «Las autoridades en alerta. Una aproximación a la imagen en el Río de la Plata y a su vertiente anti monárquica», en Simposio *A 200 años de la Junta de Gobierno en Montevideo: soberanía y pacto colonial ante la crisis de la monarquía española,* Montevideo, 2008, Archivo y Museo Histórico Municipal, Cabildo de Montevideo. Inédita.

——— *Curso intensivo de apreciación plástica para orientales. El medio artístico montevideano en las décadas de 1860 y 1870* (inédito).

——— «Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo xix», en *Artículos de investigación sobre fotografía 2008,* Montevideo, cmdf, 2009, pp.9-39.

——— *Los inicios de la europeización artística en Montevideo, entre la Independencia y el Sitio (1830-1843)*. Inédito.

——— *Mucho más que buena letra. El arte caligráfico en Montevideo durante el siglo XIX*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Editorial Fin de Siglo, 2011.

——— «A la búsqueda del 'vero'. Fotografía y bellas artes en Montevideo a mediados del siglo xix», en *Segundas Jornadas sobre Fotografía. Tema: la fotografía y sus usos sociales*, Montevideo, Centro Municipal de Fotografía, 2006, pp. 123-144.

Carámbula de Barreiro, Margarita, «A la heroica muerte del bravo Coronel Don Bernabé Rivera. Epicedio o canción funeral», en *Revista Histórica, publicación del Museo Histórico Nacional*, Año xlii (2ª época), tomo xvi Nos 46-48, pp. 491-501, Montevideo, Imprenta Nacional, 1948.

Di Maggio, Nelson, «Juan Manuel Besnes e Irigoyen», en *El Día*, Montevideo, 2 de febrero de 1961.

Fernández Saldaña, José María, *Iconografía del General Fructuoso Rivera,* Montevideo, Imprenta Militar, 1928.

——— *El dibujante Juan Manuel Besnes e Irigoyen*, Montevideo, Imprenta y Casa Editorial Renacimiento, 1919.

——— «Juan Manuel Besnes e Irigoyen Calígrafo y dibujante», en Suplemento Dominical de *El Día*, año iii, n.º 114, Montevideo, 23 de diciembre de 1934.

Fernández Saldaña, José María, «Los litógrafos», en *Historias del Viejo Montevideo*, Montevideo, Editorial Arca, 1967.

———— *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*, Montevideo, Editorial Amerindia-Linardi y Risso, 1945.

«Los ilustradores de nuestros libros del siglo xix», en *Turismo en el Uruguay*, Año x, n.º 41, s/f, pp. s/n.º.

Intendencia Municipal de Montevideo, *Iconografía de Montevideo*, Montevideo, 1977.

«Grabados valiosos llegan a la colección del Museo Histórico». En diario *El País*, Montevideo, 23 de marzo de 1961.

Gras, Mario César, *El pintor Gras y la iconografía histórica sudamericana*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

Laroche, Walter, *El dibujo. Derrotero para una historia del arte en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de La Plaza, 1994.

Ministerio de Instrucción Pública-Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición Cayetano Gallino 1804-1884,* Montevideo, Impresora uruguaya, 1944.

«Notas de la Guerra Grande por un testigo presencial (acuarelas de Besnes e Irigoyen)», en Suplemento dominical de *El Día*, año ii, n.º 64, Montevideo, 17 de diciembre de 1933.

Publicaciones sobre historia del arte relacionadas con la litografía

Bertels, Kurt, *Honoré Daumier als Lithograph*, München und Leipzig, R. Piper &Co., 1908.

Bianucci, Rita, *David Roberts, A Journey in Egypt*, Florencia, Casa Bonechi, 2001.

Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.

Gutiérrez, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

Istituto Matteucci, Studio e catalogazione dell' arte italiano del xix secolo: <www.istitutomatteucci.it/>

Martínez Novillo, Álvaro, et al. *Goya. La mirada crítica*, Montevideo, Embajada de España, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional de Artes Visuales, 1997.

Pérez Montero, Carlos, *La calle del 18 de julio (1719-1875) Antecedentes para una historia de la ciudad nuev*a, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1942.

Sobre los medios de comunicación, la prensa y la imprenta

Briggs, Asa y Burke, Peter, *De Gutenberg a internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002.

Hogarth, Paul, *The artist as reporter*, London, Studio Vista, 1967.

Weill, Georges, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, Colección La evolución de la humanidad, dirigida por Herni Berr, n.º 142, México, Unión Tipográfica editorial Hispano Americana, 1962.

Edwards, Peter, «La revue L'Artiste (1831-1904). Notice bibliographique«, en *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, vol 20, n.º 67, primer trimestre de 1990, París, Armand Colin, pp. 111-118.

Lowe, Donald, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Rodríguez Gutiérrez, Borja, «La voluntad iconográfica y aristocrática de *El Artista*», en *Revista de Literatura*, volumen LXXIII, n.º 146, julio-diciembre de 2011, pp. 449-488.

Sobre la historia de la prensa y la imprenta rioplatenses

Alfaro, Juan Pablo, «Antonio Somellera: un testimonio de violencia política en tiempos de Rosas (1838-1840)», *Temas de historia argentina y americana*, n.º 16, 2010. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/antoniosomellera-violencia-politica.pdf>.

Álvarez Ferretjans, Daniel, *Desde la Estrella del Sur a internet. Historia de la Prensa en el Uruguay*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2008.

Corbacho, Julio *«El Fanal» 1855-1955 Contribución a la Historia del Periodismo Uruguayo*, Buenos Aires, 1954.

De Ugarteche, Félix, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo,* Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals, 1929.

Duarte, Jacinto, *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*, Montevideo, 1952.

Estrada, Dardo, *Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo 1810-1865*, Montevideo, Librería Cervantes, 1912.

Fernández y Medina, Benjamín, *La imprenta y la prensa en Uruguay desde 1807 á 1900*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1900.

Furlong, Guillermo, *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses 1700-1850* (3 tomos), Buenos Aires, Editorial Guarania, 1953.

——— *La Imprenta de la Caridad (1822-1855)*, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1932.

González, Wilson, «El Sol de las Provincias Unidas, un comentario sobre el periodismo, la revolución y la difusión de ideas en Montevideo a fines de la época colonial», en *CLAHR Colonial Latin América historial review*, volumen 13, n.º 1, Albuquerque 2004 (2006), pp. 53-87.

——— «La guerra en los papeles. El impacto económico de las luchas por la independencia en la prensa oriental entre 1824 y 1829.» Ponencia presentada al 1er Congreso Latinoamericano de Historia Económica (CLADHE I) Cuartas Jornadas Uruguayas de Historia Económica (IV JUHE), Montevideo, 5-7 de diciembre de 2007. En <www.audhe.org.uy/Jornadas.../Gonzalez_Demuro_Wilson_133.doc>.

——— «La historiografía de la prensa periódica en Uruguay (1880-2010) Perfiles, avances y asuntos pendientes», en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación.* En <www.revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/434/433>.

Grünwaldt Ramasso, Jorge, *Vida, industria y comercio en el antiguo Montevideo 1830-1852*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1970.

Heras, Carlos, *Orígenes de la imprenta de Niños Expósitos con una introducción sobre «Los primeros trabajos de la imprenta de Niños Expósitos»*, La Plata, Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Documentos del Archivo, Tomo x, Taller de Impresiones Oficiales, 1943.

«Noticias bibliográficas. La «Biblioteca Dramática» de 1837 y «El Recopilador Teatral» de 1841», en *Revista Histórica, Publicación del Museo Histórico Nacional*, año LVIII (2.ª época), Tomo XXXV, Nos. 103-105, pp. 895-900, Montevideo, diciembre de 1964

Katra, William, *La generación de 1837, los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Praderio, Antonio, *Índice cronológico de la prensa periódica del Uruguay 1807-1852*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

Rocca, Pablo, *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.

Speroni Vener, Julio, «Noticias bibliográficas. Un folleto raro de Ascasubi: la edición original del Paulino Lucero», en *Revista Histórica, Publicación del Museo Histórico Nacional*, Año liv, 2.ª época, tomo xxx, nos. 88-90, pp. 510-543, Montevideo, Monteverde y Cía., 1960.

Medina, José Toribio, *Historia y bibliografía de la imprenta en la América Española*, La Plata-Taller de Publicaciones del Museo, Buenos Aires, 1892.

Torres, Alicia, *La Gazeta de Montevideo (1810-1814) Encubrimiento y representación*, Montevideo Rebecalinke editoras, 2010.

Zinny, Antonio, *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay, 1807-1852*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1883.

Sobre historia y cultura rioplatense en el siglo xix

Ayestarán, Lauro, *La música en el Uruguay*, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio eléctrica, 1953.

Barrán, José Pedro, «Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco», en *Historia Uruguaya*, Tomo 4, 1839-1875, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

————, Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa, (dir.), *Historias de la vida privada en el Uruguay, Tomo I, Entre la honra y el desorden 1780-1870*, Montevideo, Taurus-Santillana, 1996.

Broquetas, Magdalena (coord.), Bruno, Mauricio, Von Sanden, Clara y Wschebor, Isabel, *Fotografía en Uruguay Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, cmdf, 2011.

H. D., *Ensayo de Historia Patria*, Montevideo, Librería Nacional-A. Barreiro y Ramos, 1923.

ingenieros, josé, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada, 1920.

Magariños de Mello, Mateo, *El Gobierno del Cerrito*, Tomos i y ii, Montevideo, 1953.

Montero Bustamante, Raúl, «Ensayo sobre Andrés Lamas», en *Ensayos, Período Romántico*, Montevideo, Arduino Hermanos Impresores, 1928.

De María, Isidoro, *Anales de la Defensa de Montevideo 1842-1851*, Montevideo, Imprenta a vapor de El Ferrocarril, 1883 a 1888.

———— *Montevideo antiguo. Tradiciones y recuerdos*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2004.

Ramos Mejía, José, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1915.

Real de Azúa, Carlos, «Pensamiento y literatura en el siglo xix: las ideas y los debates», en *Capítulo Oriental, la historia de la literatura uruguaya*, fascículo n.º 8, Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

Varese, Juan Antonio, *Historia de la fotografía en el Uruguay Fotógrafos de Montevideo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Índice de imágenes

Foto 24. Retrato litográfico de Manuel Oribe en un pañuelo historiado. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 25. Santiago Vázquez, litografía de Erminio Bettinotti, 1843. Montevideo, Museo Histórico Nacional

Foto 26. José Manuel Pérez Castellano, litografía de Irigoyen, 1838. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 27. Ceremonia de la Jura de la Constitución de 1830, prueba litográfica de Juan Manuel Besnes e Irigoyen en el álbum *Prontuario de Paisajes*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 28. «Una reunión de patriotas», litografía de *El Grito Argentino*. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 29. Retrato macabro de Rosas publicado por *Muera Rosas!…,* Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 30. Patriotismo de Rosas y de Nicolás Anchorena, litografía publicada en El Grito Argentino, 1839, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 31. «Media noche en la calle del Restaurador», litografía publicada en *El Grito Argentino*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 32. Rosas y Oribe beben la sangre de sus víctimas. Litografía de *Muera Rosas!…*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 33. Litografía de la serie «Sitio de Montevideo» en la que los soldados de la Defensa reciben a un desertor de las filas sitiadoras, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 34. La separación de la familia en una estampa de la serie «Sitio de Montevideo», Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 35. El Montevideano se dirige a la ensenada del Buceo, litografía de Irigoyen, 1841. Imagen tomada de «Iconografía de Museo», en Turismo en el Uruguay, Año x, n.º 41, Montevideo, s/f, pp. s/n.

Foto 36. «El Montevideano fondeado en la ensenada de J. J. Seco», litografía de Ramón Irigoyen. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 37. «Defensa honrosa del bergantín goleta Montevideano…» óleo sobre tela atribuido a Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 38. Estampa de la serie «Sitio de Montevideo», titulada «Regimiento Sosa persiguiendo rosines». Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 39. Estampa de la serie «Sitio de Montevideo», titulada «División Flores». Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 40. Estampa n.º 3 de la serie «Sitio de Montevideo». Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 41. Litografía titulada «Efectos de la invasión del ejército de la Confederación Argentina» conservada en uno de los álbumes de Besnes e Irigoyen. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 42. Litografía de Gielis con la fachada de la catedral de Montevideo, estampa publicada en *El Talismán*, en 1840. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 43. Corrida de toros en Montevideo, litografía de Ramón Irigoyen, 1838. Montevideo, Museo Histórico Nacional.

Foto 44. Entretenimientos españoles, litografía de la serie Los toros de Burdeos, Fracisco de Goya, 1825. Imagen tomada de Fritz Eichenberg, Lithography and Silkscreen, Art and Technique, New York, Harry N. Abrams, inc., 1978, p. 19.

Foto 45. «La ramada», litografía inserta en la obra de Ascasubi, *Paulino Lucero…*, o. cit. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 46. Portada de *Paulino Lucero…* o. cit., de Hilario Ascasubi. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Fotos 47.«Olivera y su familia en su pago», litografía inserta en *La encuetada*... de Hilario Ascasubi. Imagen tomada de «Los ilustradores de nuestros libros del siglo XIX», o. cit.

Foto 48. Pizarro y Atahualpa, dibujos a tinta de Erminio Bettinotti, 1852, Montevideo, Museo Histórico Nacional

Foto 49. El gaucho Luciano Callejas, litografía en el libro de Hilario Ascasubi La encuetada o los gauchos y la intervención en el Río de la Plata, 1848, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 50. «Plano topográfico del pueblo de Montevideo» (1829). Litografía de Bacle en Buenos Aires. Tomado de *Iconografía de Montevideo*, o. cit., p. 100.

Foto 51. Plano de Montevideo (1843) levantado por Besnes e Irigoyen, Pérez Montero, Carlos, La calle del 18 de julio... o. cit., p. 233.

Foto 52. Plano del Combate de San Antonio, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 53. Plano de las modificaciones propuestas para la zona central de Montevideo, inserto en la *Memoria de la Comisión Topográfica*...., o. cit. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 54. Dibujante tomando apuntes del Templo Inglés (destacado en círculo en el ángulo inferior izquierdo) en una litografía montevideana de la segunda mitad del siglo XIX. Imagen tomada de *Iconografía de Montevideo*, o. cit.

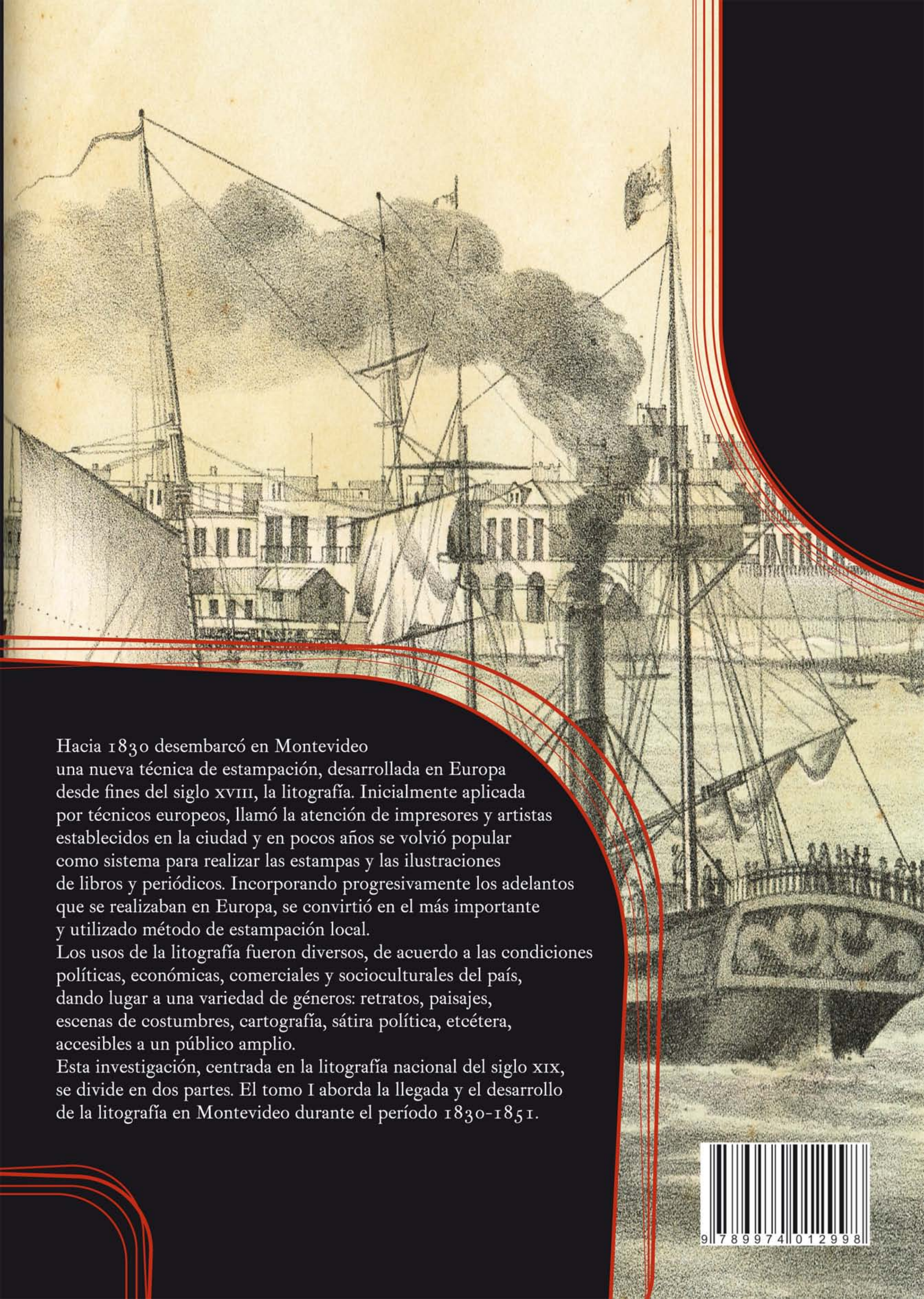
Foto 55. Litografía de Besnes e Irigoyen reproduciendo la entrada del General Rivera en Montevideo en 1838. Inserta en el álbum *Prontuario de Paisajes*, Montevideo, Biblioteca Nacional.

Foto 56. Llegada de ejército sitiador frente a Montevideo. Litografía de *El Telégrafo de la Línea*..., o. cit. Montevideo, Biblioteca Nacional.

Fotos 57 y 58. Litografía de la escultura de Cervantes, de Antonio Sola, sobre dibujo de Madrazo (izquierda) y copia de Gielis (derecha). Imágenes tomadas respectivamente de <http://archive.org/details/elartista03tick> y de *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional,* o. cit.

Foto 59. «El Trovador», de Besnes e Irigoyen (derecha). Imagen tomada de *Obra de Besnes e Irigoyen en Biblioteca Nacional,* o. cit.

Fotos 60 y 61. Diploma masónico francés (aguafuerte) y copia litográfica del mismo realizada en Montevideo. Montevideo, Museo Histórico Nacional.



Hacia 1830 desembarcó en Montevideo
una nueva técnica de estampación, desarrollada en Europa
desde fines del siglo XVIII, la litografía. Inicialmente aplicada
por técnicos europeos, llamó la atención de impresores y artistas
establecidos en la ciudad y en pocos años se volvió popular
como sistema para realizar las estampas y las ilustraciones
de libros y periódicos. Incorporando progresivamente los adelantos
que se realizaban en Europa, se convirtió en el más importante
y utilizado método de estampación local.
Los usos de la litografía fueron diversos, de acuerdo a las condiciones
políticas, económicas, comerciales y socioculturales del país,
dando lugar a una variedad de géneros: retratos, paisajes,
escenas de costumbres, cartografía, sátira política, etcétera,
accesibles a un público amplio.
Esta investigación, centrada en la litografía nacional del siglo XIX,
se divide en dos partes. El tomo I aborda la llegada y el desarrollo
de la litografía en Montevideo durante el período 1830-1851.

9 789974 012998